

Bibliotheca Alexandrina



0597848



كلية التربية الفنية
قسم التعبير المجسم

الإفادة من الأسلوب الهندسى فى الفن الإسلامى فى عمل أشكال خزفية
معتمدة على العناصر المركبة والمجمعة

The utilization of the geometrical type of the Islamic art to preform
ceramic forms depending on installed and constructed forms

رسالة دكتوراة مقدمه من
الباحث/ أشرف كمال الدين مصطفى صالح
استكمالاً لمتطلبات الحصول علي درجة
دكتوراة الفلسفة فى التربية الفنية تخصص "خزف"

إشراف

أ.د/ أمينة محمود كمال عبيد
أستاذ الخزف ووكيل الكلية
للدراستات العليا بكلية التربية الفنية

أ.د/ محروس أبو بكر عثمان
أستاذ الخزف ورئيس قسم التعبير
المجسم سابقا بكلية التربية الفنية

الله أكبر

بسم الله الرحمن الرحيم

قرار لجنة المناقشة والحكم

اجتمعت في كلية التربية الفنية - جامعة حلوان، لجنة المناقشة والحكم في تمام الساعة ١٢ من يوم الخميس الموافق ١٤/٧/٢٠٠٦م، وذلك بناء على قرار السيد الأستاذ الدكتور / نائب رئيس جامعة حلوان للدراسات العليا في ١/٦/٢٠٠٦م، والمشكلة من الأساتذة:

- الأستاذ الدكتور / محروس أبو بكر عثمان
مشرفا ومقررا
أستاذ الخزف و رئيس قسم التعبير المجسم سابقا
- الأستاذ الدكتور / أمينة محمود كمال عبيد
مشرفا
أستاذ الخزف و وكيل الكلية للدراسات العليا
- الأستاذ الدكتور / السيد محمد السيد محمد
عضوا داخليا
أستاذ الخزف و رئيس قسم التعبير المجسم سابقا
- الأستاذ الدكتور / عفاف مصطفى عبد الدايم
عضوا خارجيا
الأستاذ المتفرغ و وكيل كلية التربية النوعية - جامعة القاهرة- سابقا

وذلك لمناقشة رسالة الدكتوراة المقدمة من الباحث / أشرف كمال الدين مصطفى صالح، لنيل درجة دكتوراة الفلسفة في التربية الفنية تخصص خزف وموضوعها / الإفادة من الأسلوب الهندسي في الفن الإسلامي في عمل أشكال خزفية معتمدة على العناصر المركبة والمجموعة. وبعد مناقشة الباحث مناقشة علنية، ترى اللجنة قبول الرسالة، وتوصي بمنح الدارس درجة دكتوراة الفلسفة في التربية الفنية تخصص خزف

أعضاء اللجنة:

- أ. د / محروس أبو بكر عثمان
- أ. د / أمينة محمود كمال عبيد
- أ. د / السيد محمد السيد محمد
- أ. د / عفاف مصطفى عبد الدايم

التوقيع
أ. د / أمينة محمود كمال عبيد
أ. د / السيد محمد السيد محمد
أ. د / عفاف مصطفى عبد الدايم

شكر وثناء دير

بسم الله الرحمن الرحيم

" اقرأ وربك الأكرم * الذي علم بالقلم * علم الإنسان ما لم يعلم "

صدق الله العظيم

الحمد لله الذي هداني لهذا وما كنت لأهتدى لولا أن هداني الله أتوجه إلى الله العلي القدير بكل الحمد والشكر أن يسر لي طريقا للعلم وهداني إلى ما اهتديت إليه، كما أتوجه بجزيل الشكر وخالص العرفان والتقدير إلى الأستاذ الدكتور/ محروس أبو بكر عثمان أستاذ الخزف ورئيس قسم التعبير المجسم سابقا لتفضله بقبول الإشراف على هذه الرسالة وعلى معاونته لي بخير ما يعين العالم والأستاذ والفنان والأب، كما أتوجه بجزيل الشكر و الاحترام والتقدير للأستاذ الدكتور / أمينة محمود كمال عبيد أستاذ الخزف و وكيل الكلية للدراسات العليا لكل ما قدمته لي من جهد وعلم و عطاء، وحيث لا يكفي الشكر مقابلا لما قدماه لي فأدعو الله أن يجزيهم خيرا عن كل ما قدماه.

كما أتقدم بكل الشكر والاحترام والتقدير لأساتذتي، السادة أعضاء لجنة المناقشة والحكم، الأستاذ الدكتور / السيد محمد السيد، أستاذ الخزف ورئيس قسم التعبير المجسم سابقا، والأستاذ الدكتور/ عفاف مصطفى عبد الدايم الأستاذ المتفرغ و وكيل كلية التربية النوعية سابقا - جامعة القاهرة.

و أخيرا أتوجه بكل الشكر والحب والتقدير
لكل من قدم لي عوناً في هذا البحث

الباحث

الفهرس

فهرس الموضوعات

| | |
|----|--|
| | الفصل الأول خلفية البحث ومشكلته |
| ٣ | خلفية البحث |
| ٦ | الشكل الخزفي بين الهندسيات الإسلامية والتجهيز في الفراغ |
| ٨ | مشكلة البحث |
| ٨ | هدف البحث |
| ٩ | فروض البحث |
| ١٠ | حدود البحث |
| ١١ | منهجية البحث |
| ١١ | أولا الإطار النظري |
| ١١ | ثانيا الإطار العملي |
| ١٢ | المصطلحات |
| ١٢ | فن التجهيز في الفراغ Installation Art |
| ١٢ | فنون ما بعد الحداثة Postmodernism |
| ١٣ | الجوريزم algorism |
| ١٤ | الدراسات المرتبطة |
| | الفصل الثاني التحليل الفلسفي للفنون الإسلامية والتجميعية والخزفية |
| ٢٣ | مقدمة |
| ٢٧ | نبذة تاريخية عن الفن الإسلامي |
| ٢٨ | الفن الإسلامي وتأثره بالحضارات السابقة |
| ٣١ | تأثر الفنون الإسلامية بتعاقبها الزمني |
| ٣٤ | لمحة فلسفية عن الفن الإسلامي |
| ٣٧ | اللامحكاة وفنون الشرق القديم |
| ٣٩ | التجريد |
| ٤٢ | الهندسيات الإسلامية |
| ٤٤ | الألفة والتألف في الفن الإسلامي |
| ٤٥ | - أولا الجانب التفكيرى |
| ٤٥ | - ثانيا الجانب الإدراكي |
| ٤٦ | - ثالثا الجانب الفني |
| ٤٧ | تحليل عناصر الشكل الجمالية في الفن الإسلامي |

| | |
|----|--|
| ٤٧ | - العنصر الأول: النقطة |
| ٤٨ | - العنصر الثاني: هو الخط الكتابي |
| ٥٠ | - العنصر الثالث: الأرابيسك |
| ٥١ | - العنصر الرابع: التصوير |
| ٥٣ | - العنصر الخامس: الضوء |
| ٥٤ | - العنصر السادس: الخامة |
| ٥٥ | - العنصر السابع: العمارة الإسلامية |
| ٥٧ | تنوع العمارة الإسلامية |
| ٦٠ | تأثير الفنون الإسلامية على الحضارة الغربية |
| ٦١ | أثر الخط العربي في الفنون الأوروبية |
| ٦٥ | الفنون الإسلامية المعاصرة |
| ٧٤ | الجوريزم |
| ٧٨ | لمحة فلسفية عن فن التجهيز في الفراغ |
| ٧٨ | الحدأة |
| ٨١ | ما بعد الحدأة |
| ٨٣ | أ - السمات الشكلية لما بعد الحدأة |
| ٨٥ | ب - السمات الجوهرية لفنون ما بعد الحدأة |
| ٨٦ | فنون ما بعد الحدأة و فن التجهيز في الفراغ |
| ٨٧ | الواقعية الجديدة |
| ٨٨ | الفن المفاهيمي |
| ٨٩ | فن الأداء |
| ٩٠ | فن البيئة |
| ٩١ | فن التجهيز في الفراغ |
| ٩٢ | تعريف كتاب الفن في القرن العشرين |
| ٩٢ | تعريف آيان شلفرز Ian Chilvers |
| ٩٢ | تعريف روبرت اتكينز Robert Atkins |
| ٩٣ | تعريف نيكولاس دي اوليفيرا Nicolas De Oliveira |
| ٩٤ | تعريف مهدي مطشر |
| ٩٤ | تعريف عادل ثروت |
| ٩٥ | تلخيص الباحث للتعريفات |
| ٩٦ | البعد الفلسفي لفن التجهيز في الفراغ |
| ٩٨ | الخلفية التاريخية القديمة لفن التجهيز في الفراغ |
| ٩٨ | الفن الإسلامي والتجهيز في الفراغ |
| ٩٩ | العلاقات بين الفن الإسلامي وفن التجهيز في الفراغ |

| | |
|-----|---|
| ١٠٤ | الفن الحديث وأثره في فن التجهيز في الفراغ |
| ١٠٧ | الملامح الفلسفية والشكلية للخزف الحديث |
| ١١١ | السمات الفلسفية للخزف الحديث |
| ١١٤ | الخزف الحديث بين الفن التطبيقي والتعبيري |
| ١١٥ | التقنية والخزف الحديث |
| ١٢٦ | العلاقة بين المحاور الثلاثة |
| | الفصل الثالث |
| | التحليل الشكلي للهندسيات الإسلامية والخزف المركب |
| ١٣٢ | - المثلث |
| ١٣٣ | - المربع |
| ١٣٦ | - السداسي |
| ١٣٧ | - الخماسي |
| ١٣٩ | أنواع الشبكيات ونظم التكرار |
| ١٣٩ | - التكرار العادي |
| ١٣٩ | - التكرار العكسي |
| ١٤٠ | - التكرار المائل |
| ١٤١ | - التكرار المركب |
| ١٥٤ | الفن الحسابي |
| ١٦٠ | تحليل بعض الهندسيات التركيبية والتجميعية في العمارة الإسلامية |
| ١٦٠ | تحليل المجموعة الأولى - من مسجد السلطان حسن |
| ١٦٣ | تحليل المجموعة الثانية - من مسجد الرفاعي |
| ١٦٦ | تحليل المجموعة الثالثة - من مسجد احمد ابن طولون |
| ١٦٨ | تحليل المجموعة الرابعة - من الجامع الأزرق |
| ١٧٠ | تحليل المجموعة الخامسة - من وكالة الغوري |
| ١٧٢ | تحليل المجموعة السادسة - من بيت السحيمي |
| ١٧٤ | تحليل المجموعة السابعة - من بيت السحيمي |
| ١٧٦ | تحليل المجموعة الثامنة - من بيت السحيمي |
| ١٧٨ | تحليل المجموعة التاسعة - من بيت الكريتلية |
| ١٨٠ | تحليل المجموعة العاشرة - من بيت الكريتلية |
| ١٨٢ | تحليل المجموعة الحادية عشر - من بيت الكريتلية |
| ١٨٤ | تحليل المجموعة الثانية عشر - من بيت الكريتلية |
| ١٨٦ | الاتجاه التركيبي والتجميعي في فن الخزف |
| ١٨٧ | تحليل بعض الأعمال الخزفية التركيبية والتجميعية |
| ١٨٧ | أولا الفنانين المصريين |

| | |
|-----|---|
| ١٨٧ | العمل الأول - محي الدين حسين |
| ١٨٩ | العمل الثاني - محروس أبو بكر عثمان |
| ١٩٠ | العمل الثالث - تهاى محمد نصر العادلى |
| ١٩٢ | العمل الرابع - طه يوسف طه |
| ١٩٤ | ثانيا الفنانين الأجانب |
| ١٩٤ | العمل السادس - نينو كاروزو |
| ١٩٧ | العمل السابع - ماريك كيكولا |
| ١٩٩ | العمل الثامن - ماهموت دورموس |
| ٢٠٠ | العمل التاسع - جريتى قانى جيدنلويجى |
| ٢٠٢ | العمل العاشر - سارة باركر |
| ٢٠٣ | العمل الحادى عشر - لو بن تشانج |
| | الفصل الرابع محاوّر التصميم والتطبيقات الخزفية |
| ٢٠٧ | مقدمة الفصل |
| ٢٠٨ | أولا التجسيم بإضافة البعد الثالث |
| ٢٠٩ | ثانيا التجسيم باستطالة تجسيم البعد الثالث |
| ٢١٣ | ثالثا التجسيم من خلال المنظور |
| ٢١٦ | تصميمات التجربة و محاور البحث |
| ٢١٦ | أولا: الاستفادة من الفن الإسلامى |
| ٢١٨ | ثانيا: الاستفادة من فن التجهيز فى الفراغ والفن الحسابى |
| ٢٢٠ | ثالثا: الاستفادة من سمات الخزف المعاصر |
| ٢٢١ | نماذج لتصميم تجربة البحث |
| ٢٢٧ | محاوّر تصميم تجربة البحث |
| ٢٣٠ | تجربة البحث |
| ٢٣٠ | العمل الأول |
| ٢٣٤ | العمل الثانى |
| ٢٣٨ | العمل الثالث |
| ٢٤٢ | العمل الرابع |
| ٢٤٥ | العمل الخامس |
| ٢٤٩ | العمل السادس |
| ٢٥٣ | العمل السابع |
| ٢٥٦ | العمل الثامن |
| ٢٦٠ | العمل التاسع |
| ٢٦٤ | العمل العاشر |

| | |
|-----|----------------------------|
| ٢٦٨ | العمل الحادى عشر |
| ٢٧١ | النتائج والتوصيات |
| ٢٧٣ | أولاً: النتائج |
| ٢٧٧ | ثانياً: التوصيات |
| ٢٧٩ | المراجع |
| ٢٨١ | أولاً: الرسائل العلمية |
| ٢٨٣ | ثانياً: المراجع العربية |
| ٢٨٥ | ثالثاً: المراجع الإنجليزية |
| ٢٨٧ | ملخص البحث العربى |
| ١ | Research Summary |

فهرس الصور والأشكال

| | الفصل الثاني التحليل الفلسفى للفنون الإسلامية والتجميعية والخزفية |
|----|--|
| ٢٩ | (صورة ١) فسيفساء هندسى من قصر خربة المفجر |
| ٣٩ | (صورة ٢) من الخزف ذى البريق المعدنى- العصر الفاطمى |
| ٤٣ | (شكل ١) حركة وتراكب الخط الهندسى الإسلامى |
| ٤٤ | (صورة ٣) خزف مزخرف بطلاء زجاجى ازرق - العصر المملوكى |
| ٤٨ | (صورة ٤) النقطة من خلال التشكيلات الرخامية - بيت الكريتلية |
| ٤٩ | (صورة ٥) الخط العربى- نسبه وهندسياته وتطبيقاته |
| ٥١ | (صورة ٦) الأرابيسك وصياغاته المتعددة على الأسطح والخامات |
| ٥٢ | (صورة ٧) التصوير من مخطوط الشهنامة - استنبول |
| ٥٤ | (صورة ٨) احد العناصر المعمارية من بيت الكريتلية لتوزيع الضوء |
| ٥٥ | (صورة ٩) التوافق بين خامات الخشب والحجر فى منظومة متكاملة |
| ٥٧ | (صورة ١٠) المدخل الضيق لفناء بيت السحيمى |
| ٥٩ | (صورة ١١) المآذن كأحد العناصر المعمارية |
| ٦١ | (صورة ١٢) بول كلى والخط العربى |
| ٦٣ | (صورة ١٣) بيكاسو والفن العربى |
| ٦٤ | (صورة ١٤) الهندسيات الإسلامية ولوحة موندريان |
| ٦٥ | (صورة ١٥) عبد الرحمن النشار - مستوحى من الفن الإسلامى |
| ٦٦ | (صورة ١٦) محمد الشعراوى - خزف مستوحى من الخط العربى |
| ٦٧ | (صورة ١٧) صالح رضا - مجموعة من وحدات الأرابيسك |
| ٦٩ | (صورة ١٨) مسجد أغاير - طهران |
| ٧٠ | (صورة ١٩) العمارة الإسلامية الحديثة |
| ٧١ | (صورة ٢٠) سعيد الصدر - البريق المعدنى |
| ٧٢ | (صورة ٢١) محمود كمال عبيد - الرسم بالألوان فوق الطلاء |
| 73 | (صورة ٢٢) أمينة عبيد - من وحي التراث الإسلامى |
| 73 | (صورة ٢٣) حسن عيد الحميد- تشكيل خزفى إسلامى |
| ٧٥ | (صورة ٢٤) فن قائم على الجوريزم من خلال الحاسب الآلى |
| ٧٦ | (صورة ٢٥) مجموعة من الأعمال المجسمة القائمة على الجوريزم |
| ٨٧ | (صورة ٢٦) مارسيل دو شامب - الواقعية الجديدة |
| ٨٨ | (صورة ٢٧) جوزيف كوزس - من الفن المفاهيمى |
| ٩٠ | (صورة ٢٨) روبرت سميسون - فن البيئة |

| | |
|-----|--|
| ٩١ | (صورة ٢٩) جون رولوف - فن التجهيز في الفراغ |
| ٩٩ | (صورة ٣٠) الفن الإسلامي والتجهيز في الفراغ |
| ١٠٠ | (صورة ٣١) الفراغ داخل العمل وخارجه |
| ١٠١ | (صورة ٣٢) الخامات المتعددة |
| ١٠٣ | (صورة ٣٣) الزمان والمكان |
| ١٠٥ | (صورة ٣٤) ناعوم جابو- المدرسة البنائية و الفراغ |
| ١٠٧ | (صورة ٣٥) فخار من نقادة الثانية |
| ١٠٨ | (صورة ٣٦) مسرحية من العصر الأموي |
| ١٠٩ | (صورة ٣٧) خزف موراى |
| ١١٣ | (صورة ٣٨) ملامح الخزف الحديث من دول العالم المختلفة |
| ١١٦ | (صورة ٣٩) الخزف التعبيري الحديث بين التقنية والفلسفة |
| ١١٧ | (صورة ٤٠) أثر الحداثة في الخزف الوظيفي |
| ١٢١ | (صورة ٤١) محروس أبو بكر عثمان - خزف معاصر |
| ١٢٢ | (صورة ٤٢) ليلي محمد على السنديوني- خزف معاصر |
| ١٢٣ | (صورة ٤٣) أمال مريود - سوريا - خزف معاصر |
| ١٢٤ | (صورة ٤٤) زوزا بانونهالمي - المجر- خزف معاصر |
| ١٢٥ | (صورة ٤٥) ميلتيم تايا - تركيا- خزف معاصر |
| | الفصل الثالث التحليل الشكلي للهندسيات الإسلامية والخزف المركب |
| ١٣٢ | (شكل ٢) المثلث |
| ١٣٣ | (شكل ٣) نسب المثلث |
| ١٣٣ | (شكل ٤) المربع |
| ١٣٤ | (شكل ٥) المربع المتداخل |
| ١٣٥ | (شكل ٦) نسب المربع المتداخل |
| ١٣٥ | (شكل ٧) علاقة النسب بين المربع والمستطيل |
| ١٣٥ | (شكل ٨) نسب المستطيل |
| ١٣٦ | (شكل ٩) رسم السداسي |
| ١٣٦ | (شكل ١٠) نسب الشكل السداسي |
| ١٣٧ | (شكل ١١) رسم الخماسي |
| ١٣٨ | (شكل ١٢) نسب الشكل الخماسي |
| ١٣٩ | (شكل ١٣) التكرار العادي |
| ١٤٠ | (شكل ١٤) التكرار العكسي |
| ١٤٠ | (شكل ١٥) التكرار المائل |

| | |
|-----|---|
| ١٤١ | (شكل ١٦) التكرار المركب |
| ١٤١ | (شكل ١٧) التكرار المركب |
| ١٤٢ | (جدول ١) النماذج التكرارية - احمد عبد الكريم |
| ١٤٣ | (جدول ٢) النماذج التكرارية - احمد عبد الكريم |
| ١٤٤ | (جدول ٣) النماذج التكرارية - احمد عبد الكريم |
| ١٤٥ | (شكل ١٨) مجموعة من الأشكال الهندسية تتبع النظام الشبكي للمربع |
| ١٤٦ | (شكل ١٩) الأساس الهندسي للنجوم الإسلامية |
| ١٤٧ | (شكل ٢٠) تراكب المفردات الهندسية البسيطة |
| ١٤٨ | (شكل ٢١) أسس بناء شبكية من النجمة الثمانية |
| ١٤٩ | (شكل ٢٢) الهندسيات الإسلامية وتغير الشكل لتغير أسلوب التكرار |
| ١٥٠ | (شكل ٢٣) الهندسيات الإسلامية والحذف والإضافة |
| ١٥١ | (شكل ٢٤) التكرار والإحساس بالامتداد اللانهائي |
| ١٥٢ | (شكل ٢٥) تكرار المفردات و ملء المساحات |
| ١٥٣ | (شكل ٢٦) العرائس وتعدد نتائج الشبكية الواحدة |
| ١٥٥ | (شكل ٢٧) النسب والعلاقات الرياضية والحسابية للمفردة والشبكية |
| ١٥٦ | (صورة ٤٦) جورج و . هارت - مجسم من الفن الحسابي من الخشب |
| ١٥٧ | (صورة ٤٧) ربيد هليكس - مجسم من الفن الحسابي من المعدن |
| ١٥٩ | (صورة ٤٨) باتريشيا لاي ، ماتيو - تجهيز خزفي في الفراغ |
| 162 | (صورة 49) تحليل المجموعة الأولى من مسجد السلطان حسن |
| ١٦٥ | (صورة ٥٠) تحليل المجموعة الثانية من مسجد الرفاعي |
| ١٦٧ | (صورة ٥١) تحليل المجموعة الثالثة من مسجد احمد ابن طولون |
| ١٦٩ | (صورة ٥٢) تحليل المجموعة الرابعة من الجامع الأزرق |
| ١٧١ | (صورة ٥٣) تحليل المجموعة الخامسة من وكالة الغوري |
| ١٧٣ | (صورة ٥٤) تحليل المجموعة السادسة من بيت السحيمي |
| ١٧٥ | (صورة ٥٥) تحليل المجموعة السابعة من بيت السحيمي |
| ١٧٧ | (صورة ٥٦) تحليل المجموعة الثامنة من بيت السحيمي |
| ١٧٩ | (صورة ٥٧) تحليل المجموعة التاسعة من بيت الكريتلية |
| ١٨١ | (صورة ٥٨) تحليل المجموعة العاشرة من بيت الكريتلية |
| ١٨٣ | (صورة ٥٩) تحليل المجموعة الحادية عشر من بيت الكريتلية |
| ١٨٥ | (صورة ٦٠) تحليل المجموعة الثانية عشر من بيت الكريتلية |
| ١٨٨ | (صورة ٦١) العمل الأول - محي الدين حسين |
| ١٩١ | (صورة ٦٢) العمل الثاني - محروس أبو بكر عثمان |
| ١٩١ | (صورة ٦٣) العمل الثالث- تهانى محمد نصر العادلى |
| ١٩٣ | (صورة ٦٤) العمل الرابع - طه يوسف طه |

| | |
|-----|--|
| ١٩٥ | (صورة ٦٥) العمل السادس - نينو كاروزو |
| ١٩٦ | (صورة ٦٦) العمل السادس - نينو كاروزو |
| ١٩٨ | (صورة ٦٧) العمل السابع - ماريك كيكولا |
| ١٩٨ | (صورة ٦٨) العمل الثامن - ماهموت دورموس |
| ٢٠١ | (صورة ٦٩) العمل التاسع - جريتي فاني جيدنلويجي |
| ٢٠١ | (صورة ٧٠) العمل العاشر - سارة باركر |
| | الفصل الرابع محاور التصميم والتطبيقات الخزفية |
| ٢٠٨ | (شكل ٢٨) تجسيم مسطح هندسي |
| ٢١٠ | (شكل ٢٩) شكل يوضح إمكانية الامتداد الأفقي للمقرنص |
| ٢١١ | (شكل ٣٠) شكل يوضح الامتداد الرأسى للمقرنص ونظام إنشاءه |
| ٢١٢ | (شكل ٣١) انتقال المقرنص في اتجاهات وحدود مختلفة |
| ٢١٤ | (شكل ٣٢) شكل يوضح الشكل السداسى وعلاقته بالمكعب |
| ٢١٥ | (شكل ٣٣) شكل يوضح مجموعة من الأشكال المرسومة بأسلوب منظورى للإيحاء بالمجسمات |
| ٢٢١ | (شكل ٣٤) نموذج للهندسيات الإسلامية |
| ٢٢٢ | (شكل ٣٥) نموذج لتحديد مستويات التجسيم |
| ٢٢٢ | (شكل ٣٦) تصميم شكل من خلال التجسيم البسيط لعدد من الأشكال المنظمة فى الفراغ |
| ٢٢٣ | (شكل ٣٧) نموذج آخر للشبكيات الإسلامية |
| ٢٢٣ | (شكل ٣٨) تحديد مستويات التجسيم |
| ٢٢٤ | (شكل ٣٩) التجسيم بأسلوب آخر |
| ٢٢٤ | (شكل ٤٠) تصميم لنموذج خلفى لشكل خزفى |
| ٢٢٥ | (شكل ٤١) شكل يوضح تصميم لأشكال معتمدة على المقرنص من خلال شبكيات بسيطة من تصميم الباحث |
| ٢٢٥ | (شكل ٤٢) شكل يوضح استخدام البعد الثالث فى تجسيم أشكال معتمدة على المقرنص |
| 226 | (شكل ٤٣) السداسى والمكعب كمنظور |
| ٢٣٢ | (صورة ٧١) العمل الأول |
| ٢٣٣ | (صورة ٧٢) العمل الأول |
| ٢٣٣ | (صورة ٧٣) العمل الأول |
| ٢٣٦ | (صورة ٧٤) العمل الثانى |
| ٢٣٧ | (صورة ٧٥) العمل الثانى |

| | |
|-----|-----------------------------|
| ٢٣٧ | (صورة ٧٦) العمل الثاني |
| ٢٤٠ | (صورة ٧٧) العمل الثالث |
| ٢٤١ | (صورة ٧٨) العمل الثالث |
| ٢٤١ | (صورة ٧٩) العمل الثالث |
| ٢٤٣ | (صورة ٨٠) العمل الرابع |
| ٢٤٤ | (صورة ٨١) العمل الرابع |
| ٢٤٤ | (صورة ٨٢) العمل الرابع |
| ٢٤٧ | (صورة ٨٣) العمل الخامس |
| ٢٤٨ | (صورة ٨٤) العمل الخامس |
| ٢٤٨ | (صورة ٨٥) العمل الخامس |
| ٢٥١ | (صورة ٨٦) العمل السادس |
| ٢٥٢ | (صورة ٨٧) العمل السادس |
| ٢٥٢ | (صورة ٨٨) العمل السادس |
| ٢٥٥ | (صورة ٨٩) العمل السابع |
| ٢٥٥ | (صورة ٩٠) العمل السابع |
| ٢٥٧ | (صورة ٩١) العمل الثامن |
| ٢٥٨ | (صورة ٩٢) العمل الثامن |
| ٢٥٩ | (صورة ٩٣) العمل الثامن |
| ٢٦٢ | (صورة ٩٤) العمل التاسع |
| ٢٦٣ | (صورة ٩٥) العمل التاسع |
| ٢٦٣ | (صورة ٩٦) العمل التاسع |
| ٢٦٦ | (صورة ٩٧) العمل العاشر |
| ٢٦٧ | (صورة ٩٨) العمل العاشر |
| ٢٦٧ | (صورة ٩٩) العمل العاشر |
| ٢٦٩ | (صورة ١٠٠) العمل الحادي عشر |
| ٢٧٠ | (صورة ١٠١) العمل الحادي عشر |
| ٢٧٠ | (صورة ١٠٢) العمل الحادي عشر |

الفصل الأول

خلفية البحث ومشكلته

- خلفية البحث
- مشكلة البحث
- هدف البحث
- فروض البحث
- حدود البحث
- منهجية البحث
- المصطلحات
- الدراسات المرتبطة

الفصل الأول خلفية البحث ومشكلته

خلفية البحث:

اتخذت الفنون المعاصرة أشكالاً مختلفة في الشكل والمضمون والاتجاه الفلسفي بما يتناسب والحياة المعاصرة في القرن العشرين والواحد والعشرين وما فيهما من تكنولوجيا ووسائل اتصالات وتطور في العلاقات الاجتماعية والإنسانية، وتطور معها شكل الفن وفلسفته بناءً على تلك المتغيرات، فإذا كان الفن مرآة تعكس شكل الحياة الإنسانية في كل عصر من العصور، فمن الطبيعي أن تتأثر الفنون بفلسفة العصر الحديث وتكنولوجياه، ليظهر شكل جديد من الفنون يطلق عليه النقد والفنانين فنون ما بعد الحداثة، وهي المرحلة المؤرخ بدايتها بأواخر القرن العشرين أو بين الستينيات والسبعينيات من ذلك القرن، وقد حملت تلك الفنون فلسفة مغايرة لفلسفة فنون الحداثة حيث صنفها النقد تحت اتجاه الفلسفة التفكيكية، وهو توجه مضاد لمفاهيم الفن الحديث ومركزية الأوروبية التي سيطرت على شكل الفن في العالم لحقبة طويلة، فرضت من خلالها أشكالاً من الفنون لا يتفاعل معها كل مستويات البشر بل كانت تنشط من خلال مجموعة متخصصة من الفنانين والنقاد والمُشاهدين الذين هم على دراية بفلسفتها ومضامينها المتخصصة، واتجهت فنون ما بعد الحداثة إلى الاقتراب من الحياة الواقعية التي يعيشها الإنسان العادي وذلك من خلال استخدام عناصر من الحياة اليومية كمفردات للعمل الفني كاستخدام معلبات الأطعمة وأجزاء السيارات والدراجات واستخدام الأرض الطبيعية من رمال وأحجار وانهار وبحيرات والأماكن ذات الطبيعة الأثرية، فلم تعد فنون التراث حكراً على أهل بلدانها بل أصبح التراث الإنساني منبع تستقى منه فنون ما بعد الحداثة والتي تهدف للتواصل الإنساني باختلاف المكان والزمان كشكل من أشكال إعادة رؤية الآخر الذي انفتح على العالم في عصر العولمة.

والتراث الإنساني المتمثل في الفنون هو عنصر هام في تكوين شخصية الإنسان المعاصر، فهو رصد لما كان عليه حال الآباء والأجداد ويزيد من

تفسير الموروثات الثقافية والعادات والتقاليد التي من خلالها نتعرف على الإنسان المعاصر أو (الآخر)، وتراثنا هو ماضينا الذي ينبغي أن نبحث فيه لنتمكن من أن نفسر شخصيتنا المعاصرة من خلال فن معاصر. و الفن الإسلامي فن قائم على فكر وثقافة وعقيدة ممتدة حتى يومنا هذا، وتمتد جذورها إلى ألف وأربعمائة عام حتى أصبحت تراث بالرغم من كونها لاتزال حية بيننا، و ظل فن هذا التراث مسيطرا على فنون العرب حتى وقت قريب بل يظل جزء من حياتنا اليومية المعاصرة وهو فن ملتصق بفكر وثقافة الإنسان العربي المسلم الذي هو محور للقضايا المثارة عالميا نظرا للأحداث السياسية والدولية الراهنة، وحيث أن الفن الذي لا يخدم المجتمع فن لا نفع منه فيرى الباحث ضرورة دراسة الفن الإسلامي كأحد العناصر الثقافية التي أثرت في تكوين شخصية الإنسان العربي المعاصر ودراسة فنون ما بعد الحداثة التي تهدف إلى التفاعل مع الآخر وإعادة قراءته، وساعد في ذلك أن الفن الإسلامي نفسه قد تأثر بالحضارات السابقة واثّر في الفنون والحضارات المعاصرة

" يجب أن يكون من الملاحظ انه بينما شعر الفنانين في دول أوروبا وأمريكا بتأثير الفن والعمارة الإسلامية، فان النقيض يحدث أيضا، فالفن الإسلامي والعمارة قد بدأت في التأثير بفنون الغرب و تكنولوجياته"¹

ويتميز الفن الإسلامي بتواجده في كافة عناصر العمارة الإسلامية وفي كل أشكالها وفي فنون أدوات الحياة اليومية، مما يسمح للعين أن تراه في كل مكان يمكن أن تنظر إليه، فإننا نجد الهندسيات الإسلامية على الأرضيات وفي الأسقف وفي قطع الأثاث وغير ذلك، مما تبدو للعين كعناصر مركبة ومجموعة في أشكال يربط بينهم جميعا شيئا واحدا وهو وحدة الأساس الذي صيغت من خلاله كل تلك العناصر، ولا نجد مثل تلك السمة كأكثر ما تكون مثلما نجدها في الفن الإسلامي وتلك السمة (تنظيم عدد من العناصر في الفراغ) تبدو وقد أخذت مكانا هاما في فنون ما بعد الحداثة والتي يطلق عليها الأعمال المركبة أو المجموعة أو التجهيز في

الفراغ (Installation art)، وان كانت تحمل شكلا ومضمونا فلسفيا مختلفا إلى حد ما، إلا أن الباحث يرى في ذلك التشابه إمكانية الاستفادة من ذلك في مجال فن الخزف.

يتخذ فن الخزف موقعه بين الفنون المعاصرة كغيره من الفنون التي خرجت عن شكلها المألوف إذ يخرج من حيز الاستخدام الوظيفي إلى الفن التعبيري، وقد استخدم فن الخزف الحديث التقنيات المتعددة للوصول إلى تحقيق القيم التي يهدف إليها الفنان، وتشمل تلك التقنيات طرق التشكيل المختلفة من شرائح وتشكيل باليد الحرة واستخدام الآلة أحيانا إلى جوار التشكيل اليدوي، كما يستخدم الفنان الطينيات المختلفة ويعمل على تركيبها بالشكل المناسب للعمل الذي يقوم بتنفيذه، ويضيف خامات غير الطينيات والتي تصلح للمعالجات الحرارية كالمعادن والزجاج ويتغير الشكل بين مسطح ومجسم، عضوي وهندسي، ويتكون من قطعة واحدة أو يتركب من أكثر من جزء، ويستخدم الفنان الخزاف الطلاءات الزجاجية المختلفة سواء التي يقوم بتركيبها أو الجاهزة والتي يمكن أن يضيف إليها مساعدات الصهر والمواد الملونة وغيرها لتغيير خواصها بما يتناسب وما يهدف إليه، ويرى الباحث أنه بالرغم من كون خامة الطين من الخامات التي توصف بالطواعية الشديدة التي يقابلها عضوية الشكل، إلا أن المعالجات الحرارية شديدة القسوة و صلادة السطح الخزفي بعد الحريق والتي يمكن أن تؤدي إلى خدش سطح معدني يمكن أن يقابلها هندسية الشكل وهو المحور الأول في هدف البحث، كما أن الهندسيات الخزفية يقابلها بعض الاختلافات في الآراء مما يساعد في أن يقف المشاهد أمام العمل وإثارة المناقشة فعنصر الغرابة في العمل الفني هام في موضوع وفلسفة الفنون المعاصرة.

الشكل الخزفي بين الهندسيات الإسلامية والتجهيز في الفراغ:

حيث اتخذ الشكل الخزفي في القرن العشرين والواحد والعشرين اتجاهات مختلفة تماما كالمجالات الأخرى من الفنون، وساعد في ذلك إمكانيات خامة الطينيات والطلاءات في إنتاج أشكال متنوعة ومتغيرة من حيث الشكل واللون والملمس لتؤدي إلى قيم تعبيرية مختلفة بصياغات تشكيلية متعددة كالتعبيرية والتجريدية واتجاهات المذاهب والمدارس الفنية المختلفة والتي تتوافق مع كل عصر وفلسفته وأساليبه التشكيلية، وتتجه فنون ما بعد الحداثة إلى الاهتمام بالإنسان والمكان

" فالعمل الفني لابد أن يدعو للتأمل ويثير في المتلقى (المشاهد) التساؤل. أي البحث عن مضمون لهذا العمل لأن العمل الفني عبارة عن وحدة بين الشكل والمضمون يحوى هذا التكامل. والجانب الآخر المهم هو (جغرافية المكان) إذ لم يعد العمل سجين جدار، بل ينطلق في جميع أبعاد المكان، رأسيا وأفقيا ليشفها كجزء منه، وهي جزء منه، وهنا تتضح أهمية التجهيز في الفراغ، إذ أصبح المكان عنصر من مكونات العمل الفني، تراعى فيه معمارية وجغرافية المكان"^١

يؤدي اهتمام فنون ما بعد الحداثة بالنواحي الإنسانية وإعادة التعرف على الآخر إلى الاهتمام بالتعددية الثقافية والحضارات التي هي نتاج الثقافة البشرية

" لا يمكن أن ترى التعددية الثقافية، دون منظور الحداثة إذ أن التحديث يعنى عملية تقبل عناصر عن حضارات وثقافات أخرى قد تكون مختلفة للغاية "^٢

^١ مهدى مطشر: الموضوعية، Installation الندوة الدولية الموازية لبيئالي القاهرة الدولي السادس، ١٩٩٩.
^٢ فاسلان هوينجر: الأنثروبولوجيا والحداثة، المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية، اليونسكو، ديسمبر، ١٩٩٧، ص: ١١٦

وهكذا يرى الباحث إمكانية توافق المحاور الثلاثة للبحث وهى:

أولا التشكيل الخزفى:

الذى يعتمد فى العصر الحديث على تعدد التقنيات و اتساع مفهومه الفلسفى و الشكلى كفن من الفنون التعبيرية إلى جوار كونه فن وظيفى

ثانيا التراث الإسلامى:

الذى يمتد تأثيره وتأثره بعدد من الحضارات والفنون، والذى يتميز بأنه فن قائم على فلسفة وثقافة لازالت ممتدة حتى يومنا هذا لامتداد العقيدة التى نشأ من خلالها.

ثالثا فنون التجهيز فى الفراغ:

يرى الباحث فى فنون ما بعد الحداثة اتجاهات فلسفية وتشكيلية يمكن من خلالها إنتاج أشكال من فن الخزف تتناسب وفلسفة العصر الحديث ولا تتعارض مع الاستفادة من فنون الطرز بل تهدف هذه الفنون إلى التواصل الحضارى وهو أيضا ما تهدف إليه الأبحاث والدراسات التى ينبغى أن تكون فى خدمة المجتمع

مشكلة البحث:

يحاول الباحث استخلاص محاور تصميمية لأشكال خزفية معاصرة من خلال الربط بين النتائج التحليلية لهندسيات الفن الإسلامي، وإيجاد علاقة بين عدد من الأشكال الخزفية المختلفة تربط بينهم الخطوط الخارجية والداخلية وشكل الفراغ الداخلى والخارجى المحيط بالشكل، لتتراكب الأشكال الخزفية فى الفراغ وتتفاعل مع بعضها البعض كوحدة واحدة.

وتتحدد مشكلة البحث فى التساؤل التالى:

هل يمكن الاستفادة فى مجال التشكيل الخزفى من الهندسيات الإسلامية لعمل أشكال خزفية هندسية تتجمع وتتراكب لتشكّل وحدة واحدة منظمة فى الفراغ

هدف البحث:

استخلاص مجموعة من المحاور التصميمية لأشكال خزفية قائمة على الاستفادة من الدراسات التحليلية للهندسيات الإسلامية لإنتاج أشكال مجمعة ومركبة من شكلين أو ثلاثة أو أكثر كعمل واحد منظم فى الفراغ

تحقيق تجربة ذاتية لتحقيق الفكر التركيبى التجميعى المعتمد على الاتجاه الهندسى كأساس له

فروض البحث:

- يمكن إيجاد محاور مبتكرة تساهم في إيجاد قيم فنية متنوعة في مجال الخزف، يتوافر فيها الأصالة من خلال فنون التراث والمعاصرة في التناول
- إمكانية الاستفادة من الهندسيات الإسلامية في تشكيل علاقات خطية وفراغية لعدد من الأشكال الخزفية الهندسية في عمل مجمع أو مركب
- الاستفادة من وحدة المضمون في الهندسيات الإسلامية في الربط بين عدد من الأشكال المتنوعة للعمل الواحد
- الاستفادة من التنوع الهندسي في تنويع الإيقاع الشكلي للأشكال الخزفية مع التأكيد على التآلف الشكلي
- يمكن إعادة صياغة النظم المستوحاة من الأساس الهندسي بما يتناسب والفكر التجميعي والتركيبى والتجهيز في الفراغ (Installation).

حدود البحث:

١. يقتصر البحث على الإفادة من الدراسات التحليلية للنظم الهندسية في الفن الإسلامي (من آثار إسلامية منتقاة من منطقة القاهرة)
٢. يقتصر البحث على دراسة تجميع عدد من الأشكال، شكلين أو ثلاثة أو مجموعة من الجزئيات في كل أكبر موحد، كأسلوب من أساليب فنون ما بعد الحداثة (فن التجهيز في الفراغ – Installation art).
٣. يقتصر البحث على ما يقدمه الباحث لمجموعة تجارب لأشكال خزفية - تجربة ذاتية- قائمة على الاستفادة من التراث الإسلامي في معالجة الأشكال الخزفية بما يتوافق مع الفكر المعاصر وتحقيق التجربة الذاتية

منهجية البحث:

يتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي والتجريبي الآتى:

أولا: الإطار النظرى

١. دراسة مجموعة من التحليلات المعاصرة لنظم الهندسيات الإسلامية
٢. البحث فى مفاهيم العمل التجميعى والتجهيز فى الفراغ (Installation art).
٣. استخلاص مجموعة من العلاقات الناتجة عن الدراسات التى تم التوصل إليها من خلال البحث
٤. يقوم الباحث بدراسة وتحليل بعض الأعمال الخزفية للأجانب والمصريين - كعينة مختارة - والتى تدخل فى نطاق البحث
٥. استخلاص مجموعة من المحاور للاستفادة منها فى المجال العملى

ثانيا: الإطار العملى

١. يقوم الباحث باختيار مجموعة من المحاور التى تساهم فى تصميم وتنفيذ الأشكال الخزفية وقد تتمثل تلك المحاور فى تكرار أو توازى أو تقابل أو اطراد
٢. يقوم الباحث بتصميم مجموعة من الأشكال الخزفية المعتمدة على الأسس التى تم التوصل إليها من خلال نتائج الدراسات السابق ذكرها
٣. يقوم الباحث بتنفيذ أشكال خزفية قائمة على المحاور التى يتم التوصل إليها والتى قد تتمثل فى بعض الأساليب الآتية:

- التجميعى
- التركيبى
- الاشتراك فى شكل كلى من مجموعة أجزاء
- أشكال منفردة لها خصائصها الذاتية وتدخل فى علاقة مع أشكال أخرى لعمل آخر لىخدم تكامله

المصطلحات:

فن التجهيز فى الفراغ : Installation Art :

هو أسلوب من أساليب فنون ما بعد الحداثة ظهر فى نهايات القرن العشرين كاتجاه من اتجاهات الواقعية الجديدة التى تتجه نحو التقارب مع الثقافات الإنسانية المختلفة والتفاعل المباشر بين الفنان والعمل الفنى والمشاهد من خلال عناصر العمل التى قد تتكون من عناصر من الطبيعة أو البيئة المعاصرة أو التراث الإنسانى ويخرج هذا النمط الفنى عن المؤلف فى أسلوب العرض إذ يخرج من حدود العرض المتحفى إلى خارج الجدران ليشكل تفاعل مع الفراغ الخارجى الذى يحوى عناصر من الطبيعة أو البيئة أو الأماكن التراثية ليصبح جزءا منها ويسمح لعين المشاهد بالربط بين العمل والمكان والزمان، كما يمكن أن يتخذ العمل مكانه فى القاعات المغلقة تبعا للمضمون الذى يهدف إليه الفنان، كما ويمكن أن يتضمن فن التجهيز فى الفراغ أجهزة صوتية أو ضوئية أو عرض فيديو أو كمبيوتر أو نصوص كتابية.

فنون ما بعد الحداثة : Postmodernism :

يطلق مصطلح فنون ما بعد الحداثة على مجموعة من الأساليب الفنية التى ظهرت فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، والتى اختلفت نظرتها الفلسفية عن فلسفة الفن الحديث نظرا للمتغيرات العالمية والتحول من المجتمع الصناعى إلى مجتمع ثورة تكنولوجيا الاتصالات والمعرفة وبداية ظهور العولمة، وجاءت هذه الفنون كرد فعل تجاه تخصصية الفن الحديث ومركزيته، وك محاولة لالتقاء الفن بالمجتمع والتفاعل مع الإنسان بثقافته المتعددة لتصبح فنون ما بعد الحداثة فنونا للعامة وليست للطبقة المتخصصة.

الجوريزم :algorithm

هو علم من علوم الرياضيات يهتم بدراسة الأرقام الصحيحة وأجزائها العشرية وقد ساهم هذا العلم في الوصول إلى الدقة في حساب نسب الأشكال الهندسية، وينسب هذا المصطلح إلى العالم العربى الخوارزمى الذى وضع أسسه وطور النظم الحسابية من خلاله، وقد أفاد هذا العلم في مجال الفلك والفيزياء التى برع فيها العرب وعلوم الحاسب الآلى في العصر الحديث، كما أفاد في مجال الفنون قديما مثل هندسيات الفن الإسلامى، و حديثا حيث ظهر فن يطلق عليه الفن الحسابى وهو فن يقوم على أساس علاقات حسابية دقيقة بين اجزاء العمل من خلال نسب الأجزاء أو الإيقاع الحركى للشكل وبعض الأعمال الفنية التى صممها الفنان ونفذها من خلال الحاسب الآلى.

الدراسات المرتبطة:

١- دراسة محروس أبو بكر:

(سمات الخزف الحديث والإفادة منها في تدريس الخزف لمعلم التربية الفنية)^١

تتناول دراسة محروس أبو بكر عثمان تحديد سمات الخزف الحديث من خلال التحليل الفلسفي والشكلي للأعمال الخزفية المعاصرة، فمن الناحية الفلسفية تهدف إلى التعبير عن مضمون حيث تخرج عن كونها أشكالاً وظيفية فقط، كما تتناول الدراسة السمات الشكلية من خلال التقنيات وأساليب التشكيل وتتلخص نقاط الدراسة في:

- الخزف الحديث طبيعته وفلسفته
- دراسة لفن الخزف الحديث في بعض الدول المتقدمة في هذا المجال
- عرض وتحليل لبعض أعمال الخزافين المصريين والأجانب
- تحديد سمات للخزف الحديث وعرضها على الخبراء لاستبيان أهم السمات وترتيبها
- الخزف والابتكار ونظرية التفكير العقلي لجيلفورد
- تجربة لما توصلت إليه الدراسة على طلاب كلية التربية الفنية
- العوامل المعوقة لإنتاج الخزف الحديث
- تطبيقات عملية للدارس

العلاقة بين الدراسة المرتبطة والبحث الحالي:

يرى الباحث في تلك الدراسة العديد من النقاط التي تساعد في الوصول إلى تحقيق هدف البحث وتتلخص في:

- دراسة و تحليل المفهوم الفلسفي للخزف الحديث في هذه الدراسة تمكن الباحث من إيجاد علاقة بين فلسفة الفن الإسلامي وفن التجهيز في الفراغ كفن من الفنون المعاصرة في إنتاج أشكال خزفية ذات رؤية فلسفية معاصرة

^١ محروس أبو بكر عثمان: سمات الخزف الحديث والإفادة منها في تدريس الخزف لمعلم التربية الفنية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٧٨

- ما تقوم به الدراسة من التحليل الشكلي والصياغات والتقنيات في الخزف الحديث، تمكن الباحث من إنتاج أشكال خزفية معاصرة ترتبط بالمفاهيم التشكيلية للفن الإسلامي كفن من فنون التراث التي تؤكد هويتنا وبين فن التجهيز في الفراغ كفن معاصر يربطنا بالثقافة والحضارة العالمية، وذلك من خلال وسائط و تقنيات فن الخزف.

٢- دراسة عادل محمد ثروت:

(المفاهيم الفلسفية لفن الواقعية الجديدة وفن التجهيزات الفراغية كمدخل لإثراء التعبير في التصوير)^١

تشمل دراسة عادل ثروت تعريف الواقعية الجديدة التي تنتمي إليها فنون ما بعد الحداثة والأسباب السياسية والفلسفية التي أدت إلى ظهور هذا الشكل من الفنون ويتلخص محتوى الدراسة في:

- تعريفات فنون ما بعد الحداثة
- الاتجاهات الفلسفية لهذه الفنون
- السمات الشكلية لفنون ما بعد الحداثة
- الأسباب التي أدت إلى ظهور هذا الاتجاه
- تعريفات فن التجهيز في الفراغ
- السمات الفلسفية والتشكيلية وعوامل ظهور فن التجهيز في الفراغ

العلاقة بين الدراسة المرتبطة والبحث الحالي:

- تشمل تلك الدراسة التحليل الفلسفي و عوامل ظهور فن التجهيز في الفراغ التي تساعد الباحث في التوصل إلى العوامل التي يمكن الربط بينها وبين فلسفة الخزف الحديث وبين الهندسيات الإسلامية
- تحتوي تلك الدراسة على السمات الشكلية لفن التجهيز في الفراغ التي تساعد الباحث في استخلاص سمات تشكيلية تصلح لتكوين أشكال خزفية مركبة ومجموعة في الفراغ.

^١ عادل محمد ثروت: المفاهيم الفلسفية لفن الواقعية الجديدة وفن التجهيزات الفراغية كمدخل لإثراء التعبير في التصوير، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠١

٣- دراسة ايمن الصديق على السمرى:

(المفاهيم الفلسفية و الفنية للحضارات القديمة، وارتباطها بفنون ما بعد الحداثة كمدخل للاستلهام فى التصوير)^١

تحتوى دراسة ايمن السمرى على دراسة تاريخية لبعض الحضارات القديمة التى رأى أنها تتشابه وفنون ما بعد الحداثة من خلال

- أوجه التشابه بين الفنون البدائية والمعاصرة من حيث الشكل والمحتوى
- ارتباط فنون ما بعد الحداثة بالفنون البدائية والتراث
- فلسفة فنون ما بعد الحداثة والأسباب التى أدت إلى ظهورها
- سمات فنون ما بعد الحداثة والاتجاهات المتعددة
- السمات الشكلية لفن التجهيز فى الفراغ

العلاقة بين الدراسة المرتبطة والبحث الحالى:

- تبحث الدراسة فى أوجه التشابه بين فن التجهيز فى الفراغ كأحد اتجاهات فنون الحداثة وبين فنون التراث مما يعين الباحث فى الاستفادة منها والربط بين هندسيات الفن الإسلامى وفن التجهيز فى الفراغ لتشكيل أعمال خرفية تتسم بالحداثة.
- تحتوى الدراسة على تحليل فلسفى وتشكيلى لفن التجهيز فى الفراغ مما يساعد الباحث فى الوصول إلى استيضاح المزيد من الأسس التشكيلية التى تساهم فى تحقيق أهداف البحث.

٤- دراسة احمد محمد على عبد الكريم:

(تصميم محاور تجريبية لتدريس أسس التصميم قائمة على الدراسات المعاصرة لتحليل نظم الهندسيات الإسلامية)^٢

تناولت هذه الدراسة عدد من الدراسات المختارة فى مجال تحليل الهندسيات الإسلامية من خلال

^١ ايمن الصديق على السمرى: المفاهيم الفلسفية و الفنية للحضارات القديمة، وارتباطها بفنون ما بعد الحداثة كمدخل للاستلهام فى التصوير، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠١

^٢ احمد عبد الكريم: تصميم محاور تجريبية لتدريس أسس التصميم قائمة على الدراسات المعاصرة لتحليل نظم الهندسيات الإسلامية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٩٠

- دراسات قائمة على تحليل محتوى الأسس البنائية
- دراسات قائمة على تحليل محتوى الأسس التجريبية
- دراسات قائمة على تحليل محتوى المضامين الايدولوجية
- دراسة عدد من أعمال الفنانين المصريين والأجانب لاستخلاص المداخل التي اعتمدوا عليها من نظم الهندسيات الإسلامية فى بناء أعمالهم التشكيلية
- تحليل نظم التناسب القائم على أساسها الشكل الهندسى الإسلامى
- تحليل أنماط التكرار للمفردات الهندسية البسيطة التى تتكون منها الشبكيات الهندسية الإسلامية

العلاقة بين الدراسة المرتبطة والبحث الحالى:

- يتعرض الباحث لتلك الدراسة للوصول للأسس البنائية التى تقوم على أساسها الهندسيات الإسلامية التى سوف يشكل بناءا عليها الأشكال الخزفية المركبة والمجموعة فى الفراغ.
- يستفيد الباحث من تلك الدراسة فى الوصول لصياغة أشكال خزفية هندسية من النتائج التى توصلت إليها.

٥- دراسة زينب احمد رافت السجيني:

(أسس المنمنمة الإسلامية فى المدرسة العربية وأثره فى تدريس مادة التصميم لمعلم التربية الفنية)^١

تشمل تلك الدراسة الفنون الإسلامية بالتحليل الفلسفى والشكلى للمفردات الهندسية والنباتية والتصوير فى مجال المنمنمات والكتابات الخطية من خلال:

- الخلفية التاريخية للحضارة العربية
- اثر العوامل الجغرافية والسياسية وأصول الإنسان العربى فى تكوين شكل الفن الإسلامى
- فلسفة التحريف فى الفن الإسلامى
- التحليل الفلسفى للأشكال الهندسية والنباتية

^١ زينب احمد رافت السجيني-أسس المنمنمة الإسلامية فى المدرسة العربية وأثره فى تدريس مادة التصميم لمعلم التربية الفنية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٧٨

- نظم التناسب فى الأشكال الهندسية
- مصادر مفردات الفن الإسلامى

العلاقة بين الدراسة المرتبطة والبحث الحالى:

- يتعرف الباحث من خلال تلك الدراسة على النواحي التاريخية وأصول نشأة الفن الإسلامى للوصول إلى أوجه التشابه بين الفن الإسلامى والتجهيز فى الفراغ.
- يرى الباحث فى تلك الدراسة أهمية للوصول إلى تحليل فلسفة الفن الإسلامى للربط بينه وبين فلسفة فن التجهيز فى الفراغ وفلسفة فن الخزف الحديث لتوافق الفكر الفلسفى والشكلى لتجربة البحث.

٦- دراسة محمود محمد السعيد:

(دراسة تجريبية لمشغولات خشبية معاصرة مستمدة من النظام الإنشائى للمقرنص ١٩٩٣)^١

- تتعرض دراسة محمود السعيد للخلفية التاريخية لظهور المقرنص وأصول نشأته وتأثر فنون الحضارات ببعضها البعض
- تتناول الدراسة النظام الإنشائى للمقرنص ومستويات التماثل ومحاوره ونظم تناسبه وأوجه التشابه بينه وبين المثلثات الكروية، وأسلوب إنشاء المعتمد على الشبكيات الهندسية الإسلامية
- تبحث الدراسة النظم التكرارية لوحدة المقرنص و أساليب الانتقال التكرارى فى المستوى الأفقى والمتوالى فى المستوى الرأسى والانتقال داخل حيز محدود أو نطاق مفتوح

العلاقة بين الدراسة المرتبطة والبحث الحالى:

- يتعرف الباحث على أسس إنشاء المقرنص والذى يمثل أسلوب من أساليب تحويل الشبكيات الهندسية من مسطح إلى مجسم للاستفادة فى مجال التشكيل الخزفى لتجربة البحث

^١ محمود محمد السعيد: " دراسة تجريبية لمشغولات خشبية معاصرة مستمدة من النظام الإنشائى للمقرنص " - رسالة دكتوراه غير منشورة - كلية التربية الفنية - ١٩٩٣

- يتعرف الباحث على الخلفية التاريخية التي تساعد في التعرف على أسباب ومقومات انتقال الفنون من تراث إلى آخر أو من حضارة إلى أخرى

٧- دراسة السيد العربي على الديب:

(مدخل تجريبي لتناول المفردة الزخرفية الإسلامية في التصميم باستخدام الكمبيوتر ٢٠٠٠)^١

- تبحث الدراسة في الأسس البنائية والهندسية والتجريبية للفنون الإسلامية
- دراسة تحليلية للفن الإسلامي تبعا لعوامل الطبيعة والرياضيات وعلم الفلك والحضارات السابقة والعوامل الدينية
- تتعرض الدراسة لأنماط التكرار وأنواع الشبكيات القائمة على مفردات متنوعة

العلاقة بين الدراسة المرتبطة والبحث الحالي:

- يستخدم الباحث نتائج ما توصلت إليه الدراسة من أنواع الشبكيات وعلاقتها بنظم تكرار المفردة فيها.

٨- دراسة اشرف كمال الدين مصطفى:

(مفهوم البنائية في الصياغات الهندسية الإسلامية كمدخل لإثراء الامكانيات التشكيلية للخزف)^٢

تبحث هذه الدراسة إيجاد علاقة مركبة بين هندسيات الفن الإسلامي وأسلوب المدرسة البنائية (Constructivism) لاستحداث أشكال خزفية هندسية قائمة على:

- تحليل الهندسيات الإسلامية من الناحية الفلسفية والشكلية

^١ السيد العربي على الديب: مدخل تجريبي لتناول المفردة الزخرفية الإسلامية في التصميم باستخدام الكمبيوتر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠٠

^٢ اشرف كمال الدين مصطفى: مفهوم البنائية في الصياغات الهندسية الإسلامية كمدخل لإثراء الامكانيات التشكيلية للخزف، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠١

- تحليل الأساليب الفنية والعلاقات بين الشكل والفراغ لأعمال المدرسة البنائية (Constructivism)
- تحليل أعمال خزافيين مصريين وأجانب تتسم بسمات المدرسة البنائية
- العلاقة بين الدراسة المرتبطة والبحث الحالى:
- الاستفادة من نتائج الدراسة لهندسيات الفن الإسلامى.
- الاستفادة من بناء الأشكال الخزفية الهندسية المجسمة وعلاقاتها بالفراغ.
- امتداد للدراسة السابقة فى مجال التشكيل الخزفى الهندسى بالاستفادة من فنون الحداثة وفنون ما بعد الحداثة من خلال اسلوب يتسم بعلاقته بفنون التراث.

الفصل الثاني

التحليل الفلسفى للفنون الإسلامية والتجميعية والخزفية

- نبذة تاريخية عن الفن الإسلامى
- لمحة فلسفية عن الفن الإسلامى
- الفنون الإسلامية المعاصرة
- الجوريزم
- لمحة فلسفية عن فن التجهيز فى الفراغ
- الفن الإسلامى والتجهيز فى الفراغ
- الملامح الفلسفية والشكلية للخزف الحديث

الفصل الثاني

التحليل الفلسفى للفنون الإسلامية والتجميعية والخزفية

لا شك وأن الفنون من أعظم الأنشطة الإنسانية التي بدأت منذ البداية الأولى للإنسان على الأرض، وقد كانت له بمثابة المعين على أمور الحياة البسيطة والصعبة فى آن واحد، وقد حمل لنا هذا النشاط حالة الإنسان وتطوره وارتقاء فكره وثقافته وفلسفته وعلومه، حيث كانت الفنون ولازالت مرآة تعكس حضارة الإنسان وما يحيطه من بيئة و من مجتمع وحتى سبل حياته اليومية و بعض أدواته، وبالرغم من أن الإنسان الأول الذى عاش على وجه الأرض كان من أب واحد وأم واحدة إلا أن هجرات الأبناء والأحفاد إلى شتى بقاع الأرض بما فيها من تنوع شديد فى البيئة الطبيعية والجغرافية، والتي أثمرت محاولات الإنسان فى التعايش معها عن اختلافات كبيرة فى سلوكه وحياته اليومية وعلاقته بالمجتمع والطبيعة، وبالتالي أصبحت محاولاته للتعايش بمرور الزمن تشكل تراكم ثقافى مختلف فى مضمونه باختلاف المكان والزمان، وظل هذا التراكم الثقافى فى ازدياد حتى شكلت فيما بعد الحضارات، ومنها الحضارات الكبرى التى كان لها دورها فى حياة الإنسان حتى يومنا هذا ليبقى الاختلاف من سنن الحياة.

كانت لكل حضارة من هذه الحضارات مقوماتها الاقتصادية والعلمية والسياسية والعسكرية وكذلك الثقافية والعقائدية والفلسفية واللغات والتي تختلف عن لغاتنا المعاصرة، وتظل لغة الفن التشكيلي هي أقوى الروابط التي عن طريقها توصلنا إلى كثير من أسرار تلك الحضارات كالحضارة الفرعونية والآشورية والبابلية وغيرهم، وبمرور الزمن اندثرت تلك الحضارات ولكنها لم تتحول إلى العدم وإنما كانت سلما ترتقى عليه الإنسانية حتى وصلت إلى ما نحن عليه، ويرى الباحث أن الحضارة المعاصرة لم ولن تتمكن من استنفاد الاستفادة من الحضارات السابقة، فسوف يظل فى تلك الحضارات ما يمكن بالبحث والدراسة أن يضيف إلى حضارتنا الحديثة، تماما كما استفادت تلك الحضارات من تلك السابقة عليها أو المعاصرة لها سواء عن طريق التبادل التجارى والهجرة أو حتى عن طريق الحروب والاحتلال، مما أحدث تغيرات فى تلك المجتمعات

والحضارات، وارتقت الحضارات حينما أخذت بالتغيرات الايجابية واندثرت حين تأثرت بتلك التغيرات بشكل سلبي.

لم يحدث في التاريخ البشرى أن كان التبادل الثقافي والمعرفي والعلمي والتكنولوجي، وفي كافة مجالات الحياة كما هو حادث اليوم، ولقد كان ذلك سببا في إثارة قضايا التأثير الثقافي والحفاظ على الموروثات من عقائد وعادات وتقاليد، وإذا كانت هذه القضايا أثرت في عصور سابقة ولكن لم تكن بشكلها وحجمها الحالي، وهذه القضية غالبا ما تثار في أزمنة التغير التي تصيب المجتمعات سواء كان هذا التغير نوعا من التطور أو كان نوعا من التدهور، ونظرا للفجوة الكبيرة بين الحضارة العربية اليوم وبين حضارة الغرب المالكة للتكنولوجيا الحديثة ووسائل الاتصال والإعلام والقوى الاقتصادية والسياسية، وحيث أصبحت الدول العربية دولا متلقية لتكنولوجيا وعلوم وفنون الغرب وبالتالي لثقافته فقد أحدث كل هذا نوعا من التغيير في المجتمعات العربية كان بعضه إلى الأفضل، وأدى بعضه إلى الإحساس بفقدان الهوية، وهكذا ظهرت إشكالية الأصالة والمعاصرة وتعددت معها الآراء واتفقت واختلفت، ودعت بعض الآراء إلى مواكبة الحداثة في الغرب بكل صورها، فإنسان العصر الحديث يعيش في مجتمع وبيئة عالمية واحدة بسبب تكنولوجيا الاتصال والمعلوماتية من خلال الأقمار الصناعية و الانترنت التي جعلت العالم قرية صغيرة تتناقل أحداثها ومواقفها لحظة بلحظة إلى أنحاء العالم، وتناسى ذلك الرأي أننا لازلنا نعيش بين موروثات مازالت حية بيننا ولا نستطيع إغفالها فحولنا من التراث والعادات والتقاليد والثقافة ما يجعلنا مختلفين حقا عن الغرب، أما الرأي الآخر فيرى في الغرب انفتاحا ثقافيا لا يتناسب وعاداتنا وتقاليدينا ومعتقداتنا، و للحفاظ على هويتنا ليس علينا إلا أن نرفض ذلك الغرب بكل ما فيه متناسين أن التبادل الثقافي والمعرفي والصناعي والتكنولوجي هي سنة الحياة التي فرضت على البشرية منذ بدايتها وحتى نهايتها، ولا مجال للتشكيك في مصداقية الرأيين في محاولة الوصول إلى المجتمع الأفضل الأكثر تطورا والأقدر على معاشة عالم اليوم الأسرع تطورا. وهذه الآراء المتعارضة ليست وليدة العصر الحالي وإنما ظهرت في مراحل سابقة عندما ظهرت حركات الإصلاح القومي كما في القرن التاسع عشر

" فكانت هذه الحركات تنظر إلى الدين نظرتين متعارضتين، بعضها يرى الدين سببا للتخلف، لأن المسلمين استسلموا للقدرية والتكاليف والأوهام، وذهبوا فرقا وشيعا إذا كانوا مثقفين أو أنصاف مثقفين، وتناسوا العقل في ممارستهم الثقافية، وتناسوا الحقوق الأساسية في الحكم والإدارة بينما عاش الغرب عهد الصناعة الظافر والعلم النافع، وكانت دهشة العرب عند إطلاعهم على تقدم الغرب كبيرة جدا، ودعوا إلى مجازاة هذا التقدم، وعبر عن ذلك رفاة رافع الطهطاوى بعد عودته من باريس (١٨٢٦ - ١٨٣٠) وقد عاش فيها أحداث ثورة ١٨٣٠ م التي قامت دفاعا عن الحرية وتدعوا إلى إنهاء عهد الملكية ورجال الدين. وفي كتابه عرض تلخيصا للثقافة الأوروبية الحديثة بأسلوب جذاب، ناقدا فيه واقع مصر السياسى والثقافى. ولقد دعا وهو الازهرى، إلى التوفيق بين العقيدة الإسلامية وتقاليدها وبين علم الغرب " ^١

و يرى الباحث أن الطهطاوى قد لخص حل الإشكالية بالحل الوسط بين الحفاظ على العادات والتقاليد وتنقيحها من الشوائب التي تؤدي إلى الجمود والتراجع، وبين مواكبة الغرب والاستفادة من علومهم وتكنولوجياهم كما استفادوا هم من علومنا السابقة عليهم والتي وصل إليها علماء عرب أمثال جابر ابن حيان والفارابى والكندى وغيرهم، ويرى من الفلاسفة العرب المعاصرين نفس ذلك الرأى.

فيقول زكى نجيب محمود "الدعوة إلى إحياء التراث واجبة فى ذاتها، لكننا فى الوقت نفسه يجب أن نكون على علم بما نعيه، والتي يجب أن يكون هو ما نعيه بتلك الدعوة، هو: أولا - أن يكون كل ذى مجال خاص مسئولا عن مجاله فى هذا التراث، والثانى - أن تختلف الصلة بين جانب الشعر والأدب والفن من جهة، وجانب العلوم من جهة أخرى، وثالثا - وهو أهم ما أردت أن أبرزه، لا يكون هدفنا من إحياء تراثنا والاتصال به أن نعيه فى ذاكرتنا حفظا ثم نقف عند هذا الحد؟ لأننا لو فعلنا ذلك، لقتلنا الماضى والحاضر

^١ عفيف البهنسى: العمران الثقافى بين التراث والقومية، دار الكتاب العربى، الطبعة الأولى، ١٩٩٧، ص: ١٧.

معا، فأما قتل الماضي فلأنك إذا أعدت معلومة فى سياق مختلف عن السياق الذي قيلت فيه، فربما أدى ذلك إلى السخرية منها لشدة بطلانها فى غير عصرها، وأما قتل الحاضر فذلك لأننا لو خرجنا إلى الدنيا مزودين بعلوم القدماء فربما أعدنا قصة أهل الكهف حين استيقظوا من ثباتهم الطويل، وذهبوا إلى المدينة بما لديهم من نقود، انكرتهم المدينة إنكاراً أدفعهم إلى العودة إلى كهفهم ليستسلموا إلى الموت".^١

ومن خلال ما سبق يخلص الباحث إلى أهمية البحث فى أصول الفنون الإسلامية، للوصول إلى أهم النقاط التى تمكنه من الربط بين التراث وفنون ما بعد الحداثة لتشكيل أعمال خرفية تتوافق مع ثقافتنا المعاصرة ومع الاتجاهات العالمية.

وحيث أن الفنون التشكيلية تعد لغة بصرية استطعنا عن طريقها التوصل إلى الكثير من الحقائق الفلسفية والقيم الجمالية، فإن هذه اللغة تتكون كأي لغة من مجموعة من المفردات تتركب وتتشكل بصور عديدة لتؤدى المعنى الذى يريده الفنان، وكلما تغيرت تراكيب تلك المفردات وترتيبها فى العمل الفنى يتغير المعنى، ويزداد تواصلنا واستمتاعنا بجمال اللغة كلما زادت درايتنا بقواعدها وأصولها، تماماً كاللغة العربية الفصحى يزداد استمتاعنا بها كلما زادت درايتنا بالنحو والصرف والبلاغة ومفرداتها ومترادفاتها، وتمثل فنون الحضارات لغات مختلفة، لها قواعدها وأصولها وجمالياتها، فكما هناك الأدب العربى والأنجليزى والفرنسى والروسى، هناك الفنون الإسلامية والفرعونية والإغريقية والآشورية وغيرهم، وإذا كانت الآداب والفنون تعبر عن عصرها من خلال فلسفة هى نتاج الثقافة التى تخص تلك البيئة والمجتمع، فلا بد إذا من دراسة التراث من عدة نواحي، كالفاحية التاريخية والجغرافية والثقافية، وعلى سبيل المثال فقد صنفت الهندسيات والتوريقات الإسلامية خطأ ولعدة عصور على يد نقاد وفنانى الغرب بأنها فنون زخرفية تخلو من المعنى والقيم التعبيرية والوجدانية نظراً لعدم الإلمام بالثقافة العربية، حتى جاء عصر أخذت فيه الفنون شكلاً جديداً وظهر فيه عدداً من المدارس

^١ زكى نجيب محمود: فى تحديث الثقافة العربية، دار الشروق، الطبعة الثانية، ١٩٩٣، القاهرة، ص ٣٠١.

والمذاهب الفنية كالبنائية والتكعيبية والتجريدية الهندسية، والتي تعد كلها مدارس الحداثة والتي تكون لدى فنانيتها ثقافة التجريد وما وراء الشكل من معنى والتي اتاحت لهم فهم الفنون الإسلامية فتأثرت فنونهم بهندسيات الحضارات السابقة ومنها الفن الإسلامى.

"الصورة الأصلية للبنائية ظهرت في العديد من الأشكال، في الخزف المرسوم منذ آلاف السنين وفي الموزاييك الهندسى على أرضيات الحمامات الرومانية والكنائس المسيحية المبكرة، وفي الشبكيات الإسلامية وفي أعمال الجص والقرميد.....".^١

وكان لظهور هذه المدارس أثره في إعادة قراءة الفنون الهندسية الإسلامية بما يتناسب ومفاهيمها الصحيحة.

نبذة تاريخية عن الفن الإسلامى:

لا شك وأن الفن الإسلامى من أعظم فنون الحضارات الكبرى وأكثرها اتساعا وانتشارا بين دول العالم، فقد امتد هذا الفن على امتداد الدولة الإسلامية التي عبرت الخليج العربى شرقا حتى إيران وبعض دول شرق آسيا، وامتد غربا حتى المغرب العربى والأندلس، وشمالا إلى هضاب الأناضول وأرمينيا وجنوبا إلى السودان وأواسط أفريقيا، فلقد شغل اغلب خريطة العالم فى ذلك الوقت، كما أن تلك الدولة امتدت عبر زمان يزيد عن الألف وأربعمائة عام، وأدى هذا الامتداد الشاسع عبر الزمان والمكان إلى تنوع هائل فى طرز الفنون الإسلامية التي نراها تتنوع فى إيران عنها فى مصر والشام وحتى المغرب والأندلس، وإن ظلت تحت راية الفنون الإسلامية لوحدة مضمونها الفنى والفكرى الذى يجمع تلك الصياغات المتنوعة، وبالرغم من هذا الامتداد الطويل، إلا أن الفن الإسلامى لم يحظ بالقدر الكافى من النقد والتحليل سواء فى عصور قوته وانتشاره أو فى عصرنا الحالى، وقد يرجع هذا إلى أن الدين شمل بالتحليل والتحرير اغلب النواحي الإنسانية من خلال القراءان والسنة للوصول بالإنسان إلى أكمل وجه يمكن أن يصل إليه، فأصبح المسلم ليس

^١ George Rickey: Constructivism ", origins and evolution, studio vista, London, 1967, P:9.

بحاجة ماسة إلى الفلسفة والتي هي نتاج العقل البشرى والتي قد تصيب وقد تخطئ في آراء البعض والبعض الآخر، فقد اتجه المسلمون في هذا الوقت إلى علوم الدين من فقه وتشريع وعلوم الدنيا كالكيمياء والرياضيات والفلك، أما العلوم الفلسفية فكان لها النصيب الأقل في المؤلفات العربية، وحيث أن الفنون من المجالات المختلفة بطبيعتها فهي بحاجة إلى التأمل والتحليل والفهم والإدراك، وهي عمليات بحث عن الحقيقة في علوم الجمال والمعنى والتعبير، لذا لم تخل الدراسات العربية على ندرتها من دراسات علوم الجمال والتي تمثل فلسفة الفنون على يد علماء لهم إسهامات في مجال الفلسفة أمثال أبو حيان التوحيدي والكندي والفارابي وابن خلدون والمقرئزي وابن رشد وغيرهم.

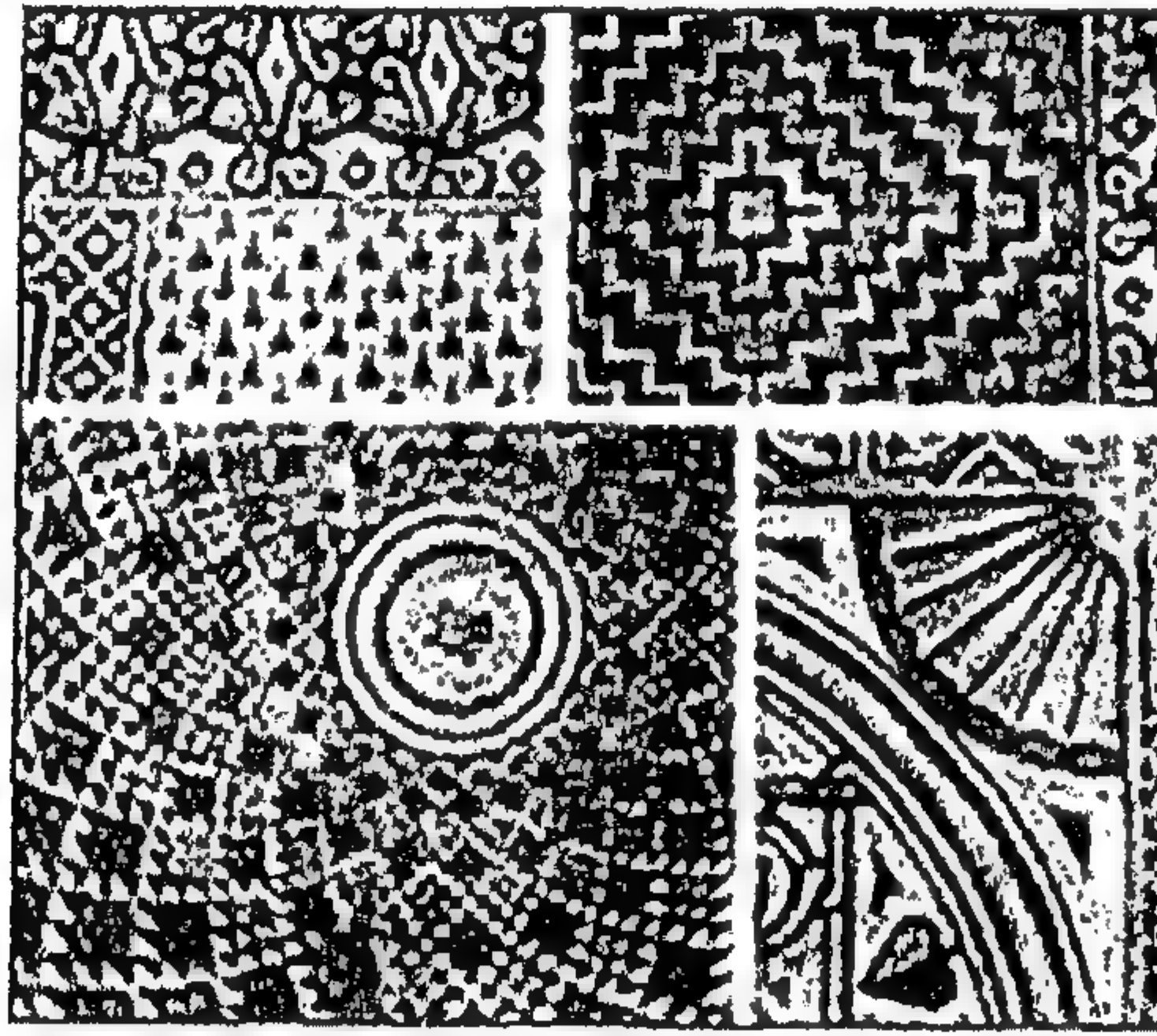
الفن الإسلامى وتأثره بالحضارات السابقة:

يرى الباحث أن فنون الحضارات الكبرى كالكائنات الحية، تولد وتنمو وتتطور، وكل الفنون تأثرت بالحضارات السابقة عليها، فالإنسان والفنان صانع الحضارات لا يخلق الأشياء من عدم، فالإبداع الذى هو الإتيان بشئ لم تره العين من قبل ليس معناه أن مكونات هذا الشئ هي خلق جديد بل هو ربط أو إيجاد علاقة أو استغلال خواص لم تكن معروفة، والفنان فى كل العصور تناول الثقافات المختلفة واستوعبها وقبل منها ما يتماشى وفكره وفلسفته ورفض ما لا يتماشى معه، وهذا شأن الفن الإسلامى فهو وليد العقيدة الإسلامية فكراً وفلسفة، أما الصياغة فانه قد استقى بعضاً منها من الحضارات السابقة عليه وصبغها بصبغته وأضاف إليها لتخرج بصورة جديدة كتلك التى نراها فى الفنون الإسلامية.

" فالفن الإسلامى نابع عن فكر وعقيدة راسخة داخل عقل ووجدان الفنان المسلم الذى أصبح وارتبطت معيشتة بعناصر الحياة الدينية والدينية فى آن واحد، كما علل انتشار الفن الإسلامى إلى قدرة المسلمين على معاشة واحتواء مضامين الحضارات التى احتكوا بها فى عصرهم واستطاعوا الامتزاج بها، الأمر الذى ساعد على إثراء وتنوع وحدة الفن الإسلامى".

وقد تركت الحضارات السابقة على الفن الإسلامى آثارها فى المنطقة العربية ولا زالت تاركة آثارها حتى يومنا هذا، سواء كانت آثارا عينية كالعمارة وغيرها أو كانت موروثة ثقافية، فلا زالت بعض العادات والتقاليد الفرعونية حية فى الحياة المصرية المعاصرة وتؤثر فى سلوكياتنا وفنوننا، وتلك الفنون القديمة التى استقى منها الفن الإسلامى طرزه لازالت آثارها موجودة بيننا ويمكننا أن نرى ما اجمع عليه العلماء والنقاد من تفرد الفن الإسلامى بسمات تشكيلية خاصة وحس روحانى مميز بالرغم من تأثره بها، ومن المعروف أن الفن الإسلامى قد تأثر بطرز البلاد التى دخل إليها، فالفن الإسلامى فى مصر يختلف عنه فى إيران أو العراق و الشام أو المغرب العربى نتيجة تأثره بالحضارات السابقة عليه فى تلك المناطق.

" من المعروف أن الفن الإسلامى فى العصر الأموى كان يتكون من العناصر البيزنطية والساسانية جنباً إلى جنب كما هو الحال فى فسيفساء قبة الصخرة والجامع الأموى بدمشق، وفى رسوم الفرسكو فى قصير عمرة وفى قصير الحير الغربى، وفى الزخارف الحجرية فى واجهة قصر مشنى^١"



(صورة ١)

مجموعة من الهندسيات المنفذة بالفسيفساء من قصر خربة المفجر ويتضح فيها الاسلوب الساسانى الذى يختلف نوعا ما عن الهندسيات الإسلامية المنتشرة

^١ سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامى، هلا للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ٢٠٠٢، ص: ٣٢١.

واتسم الفن الإسلامى بتنوع الأشكال الهندسية وإتقانها وارجع بعض العلماء أصولها إلى الفن الفرعونى أو الفن البيزنطى.

"والمشاهد أن الزخارف الهندسية أكثر ذيوعا فى الطرز التى ازدهرت فى مصر والشام منها فى سائر الطرز الإسلامية، حتى لقد قيل أنها ترجع إلى الفن المصرى القديم، وذلك رغم أن الحلقة مفقودة بين هذا الفن والفن الإسلامى فى هذا الميدان. كما قال آخرون أنها تظهر فى زخارف الخيام والسجاجيد التى كان يصنعها الأقوام الرحل الذين كانوا يعيشون فى أوساط أسيا، وقال فريق آخر أنها ربما تأثرت بالرسوم الهندسية التى حذقها فريق من صناع الفسيفساء عند البيزنطيين وورثها عنهم صانعوا الفسيفساء المسلمون"^١

أما العمارة فكثرة مفرداتها أدت إلى التشعب والبحث فى العديد من الطرز والفنون، فهناك من يرجع أصول الأعمدة إلى الفنون فى الحضارة البيزنطية أو الحضارة الإغريقية، ومنها من يرجع أصولها إلى الفن الفرعونى، وكذلك أعمال المقرنصات قد أرجعها البعض إلى إيران حيث يقال أن عنصر معمارى يشبهها وجد فى قصر ساسان فى سرخستان بإيران ويؤكد آخرون أن الهابطات وجدت قبل ذلك بكثير فى القرن الثالث فى كاتدرائية القديسة صوفيا فى تركيا وهى من الأعمال العظيمة للفن البيزنطى ولكن يرجعها محمود السعيد إلى أصل مصر قديم انتقل إلى الشام.

"هناك أخطاء علمية وقع فيها كثير من مؤرخى الفن، حيث أطلقوا مسميات على أشكال معمارية لا تتناسب فى الأصل إلى الغرب. ولكنها ارتبطت بهم نتيجة تداول هذه المسميات ونسبتها إليهم، فنسى الأصل، حيث يلاحظ ذلك فى تسمية القبة البيزنطية وفى مسميات أخرى ارتبطت ببيزنطا، كالخناصر المتداوية وهى ما تسمى بالمثلث الكروى، وهى فى الأصل ابتكار مصرى قديم انتقل

^١ زكى محمد حسن: فنون الإسلام، دار الفكر العربى، بدون تاريخ نشر، ص: ٢٤٨.

إلى سوريا، حيث تطور واستخدم بكثرة في المباني في بلاد الشام،
وبرغم ذلك فإن هذه المسميات لم ترتبط في اسمها بالمصريين أو
السوريين".^١

ويخلص الباحث من ذلك إلى أن أحد أهم أسباب التنوع الهائل في
مدارس الفن الإسلامي يرجع إلى تنوع المصادر واتساع نطاق الدولة
الإسلامية وبالرغم من هذا التنوع الشديد في المصادر إلا أن الفن
الإسلامي احتفظ بوحده وتفرده وسماته الخاصة كما يجب أن يؤخذ في
الاعتبار أن الفن الإسلامي في حد ذاته قد تطور من داخله عبر تطوره
الزمني وامتداده الجغرافي.

تأثر الفنون الإسلامية بتعاقبها الزمني وامتدادها الجغرافي:

إذا كان الفن الإسلامي قد تأثر بفنون الحضارات السابقة عليه، فإنه
أيضا قد تأثر وتطور من خلال تعاقب الدول الإسلامية المختلفة التي
حكمت المنطقة وأثرت كلا منها في الأخرى، ولعلنا نجد في مصر عدة
طرز إسلامية بدءا من عصر الخلفاء الراشدين والذي أنشئ فيه جامع
عمرو بن العاص في مصر، ثم جاء العصر الأموي أولى مدارس الفن
الإسلامي حيث كان اتصال الفن الإسلامي بالحضارات البيزنطية في
مصر وسوريا ثم تلاه عصر الدولة العباسية الذي تميزت زخارفه
بتشابهها مع طراز سمراء والذي مر بثلاث فترات انتهت إلى نضوج
الصياغات الإسلامية التي نطلق عليها زخرفية، وشاعت منذ ذلك الوقت
في الفنون الإسلامية. وبالرغم من استقلال الدولة الطولونية في مصر عن
الخلافة العباسية إلا أن الطراز العباسي انتقل إلى مصر عن طريق أحمد
بن طولون الخليفة العباسي الذي استقل بحكم مصر وبنى مسجده الذي
تتشابه مئذنته مع مئذنة جامع سمراء، يلي الدولة الطولونية الدولة

^١ محمود محمد السعيد: دراسة تجريبية لمشغولات خشبية معاصرة مستمدة من النظام الإنشائي للمقرن نص، رسالة
دكتوراة غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٣، ص: ٢٤.

الفاطمية والتي تعد من أكثر العصور الإسلامية ثراءً في الفنون في مصر والذي تغير فيها الحكم من السنة إلى الشيعة ومن حكم الدولة الإسلامية في الشام إلى حكم الدولة الإسلامية في تونس ليزداد الفن الإسلامي ثراءً في مصادره في مصر.

" ومن أهم ما أدخله الفاطميون على العمارة العربية المصرية الزخارف الفنية المتعددة الأشكال، والخط الكوفي المزخرف والنجمة العربية ذات الثمانية فروع، والتي بلغت بعد ذلك عشر وأثنى عشر فرعاً أو أكثر، ولم تتأثر العمارة الفاطمية بالفن العربي الفارسي كالعمارة الطولونية، ولكنها تأثرت كثيراً بالفن السوري البيزنطي الذي ساد وانتشر وتغلب على جميع أعمال الدولة الأيوبية والمماليك بعدها مع الانتفاع الكامل بالزخارف العراقية الفارسية".^١

وظهر كذلك في الدولة الفاطمية تعدد صفوف المقرنصات تحت القباب بالرغم من صغرها في هذا العصر والذي ظهرت فيه تضليعات القبة.

" أما الزخارف المعمارية فقد بلغت الغاية في الجمال سواء أكانت في الجص أم الكتابة الكوفية المزهرة التي كانت تحتل الصدارة في المحاريب وإطارات العقود والنوافذ، وكذلك الزخارف المحفورة في الخشب سواء في الأبواب أم المناير، أم المحاريب المنقولة أو في الروابط الخشبية التي تربط العقود".^٢

أما في العصر الأيوبي فقد ظهرت القباب الكبيرة وبدء تطور المقرنصات المتعددة الصفوف.

" وفي هذا العصر استمر ازدهار الزخارف الجصية وأشغال النجارة كما ظهرت الكتابة النسخية وسارت جنباً إلى جنب مع الكتابة الكوفية".^٣

^١ توفيق احمد عبد الجواد: تاريخ العمارة والفنون الإسلامية، المطبعة الفنية الحديثة، ١٩٧٠، ص: ٣٩

^٢ أبو صالح الالقي: الفن الإسلامي، أصوله، فلسفته، مدارسه، دار المعارف بمصر، بدون تاريخ نشر، ص: ١٨٩

^٣ أبو صالح الالقي: مرجع سابق، ص: ١٩٠

وظلت الفنون الإسلامية فى حالة تطور وازدهار فى عهد المماليك.

" ولئن كان عهد المماليك فى مصر مسرحا للفن والإضطرابات، إلا أنهم ولا شك تركوا من ورائهم معرضا لأهم الآثار والتحف الثمينة فى القصور والجوامع، حيث كسيت مواطنها بالرخام الجميل والقيشاني المزجج وبأبدع الألوان، ونقشت الأسقف الرائعة المموهة بالذهب وآيات خطية وكأنها سلاسل من ذهب، وأثاثاتهم صنعت بالسن والأبنوس والصدف، وتقدم فن الحفر وأشغال النحاس والمينا وغيرها من الصناعات الدقيقة، حيث تعتبر آثار المماليك أعظم كنوز العصور الوسطى".^١

وبالرغم من انقسام دولة المماليك إلى ممالك بحرية ومماليك جراكسة والتي تداخلت دولتيهما فى عصر واحد فى مصر ولكن تميزت كلا منهما بتطوير شكل الفنون الإسلامية فى مصر بشكل أو بآخر فقد تميزت المماليك البحرية بـ...

" التقليل ما أمكن من زخرفة الواجهات بالحشوات الرخام واستعمال الوزرات الرخام داخل المسجد، وبناء الواجهات بمداميك بيضاء وحمراء على التوالي وذلك لتجميل الواجهات والمآخوذ هذا النظام من الطراز البيزنطى".^٢

أما فى المماليك الجراكسة فقد زادت صفوف المقرنصات إلى أن وصلت إلى ثلاثة عشر صفا وحصرت المقرنصة الواحدة بإطار مثلث النهاية وتطور بناء القباب فى خطوطها ونسبها وزخارفها، ثم بدأ تحول أخير فى مصر فى عصر الدولة العثمانية والتي فتحت مصر فى عام ١٥١٧م، حيث كان هناك عدد من العوامل أدت إلى ضعف الفنون الإسلامية فى مصر، حيث جمع السلطان حسين أمهر الفنانين والصناع وأرسلهم إلى الأستانة، كما فرضت الدولة العثمانية أسلوب العمارة

^١ توفيق احمد عبد الجواد: مرجع سابق، ص: ٤١

^٢ توفيق احمد عبد الجواد: مرجع سابق ، ص: ٤٢

التركي البيزنطي والزخارف المستمدة من طراز الركوكو الذي ساد نهاية عصر النهضة في أوروبا.

"ومع ذلك فقد استمر الأسلوب المصري الإسلامي في كثير من المنشآت والحرف، فانتشرت صناعة الخشب الخرط والمشربيات كما نرى في منازل: الكريدالية عام ١٦٣١م وجمال الدين أبو الذهب ١٦٣٧م والسحيمي عام ١٦٤٨م، وقد اشتملت هذه الدور على مقاعد وقاعات ذات سقوف جميلة ووزرات وأرضيات وقسقيات تتوسطها نافورات رخامية مفرغة بأشكال زخرفية لا تقل في مستواها عن المستوى الذي وصلت إليه العمارة في العصر المملوكي".^١

ويرى الباحث أن اللحمة التاريخية للفن الإسلامي ليست إلا بداية للتعرف على الملامح الفلسفية التي لابد للتعرض لها للوصول إلى القيم الجمالية والتشكيلية التي يمكن إيجاد العلاقة من خلالها بين محاور البحث التي تتمثل في الفنون الإسلامية وفنون ما بعد الحداثة لاستثمارها في مجال فن الخزف الحديث

لمحة فلسفية عن الفن الإسلامي:

فلسفة الفن هي رؤية و وجهة نظر تعتمل في نفس الفنان وتشغله وهي الدافع الذي ينتج عمله الفني من اجله، وهكذا ففلسفة الفنان تنعكس على معنى العمل الفني فعناصر العمل الفني من مساحة وخط ولون ما هي إلا عناصر تواجدت في كل الحضارات ولكن لها معان مختلفة في كل حضارة أو تراث بناءً على صياغتها وتنظيمها داخل العمل، والخطوط والمساحات في الفن الإسلامي اتخذت طابعاً تجريدياً صوفياً خالصاً، وحتى يمكن إدراك تلك المعاني يتعرض الباحث لدراسة وتحليل السمات الثقافية والمعرفية لتلك الحضارة والتي تتكون من خلالهما الفلسفة والمنطق الذين يحكما العمل الفني، وقد تميز العصر الإسلامي بدراساته

^١ أبو صالح الألفي: مرجع سابق ، ص: ٢٣٠

وعلمه وإسهاماته فى شتى مجالات المعرفة التى من المؤكد أن كان لها عظيم الأثر فى شكل الفن وقيمته، فإذا كان الفن الإسلامى يتميز بالتجريدية الهندسية الصوفية، وذلك لان فى هذا العصر قد شاعت وارتقت علوم كالرياضيات والفيزياء والكيمياء والفلك وكانت لإسهامات العرب فيها أثرا فى علوم الغرب حتى وقتنا الحاضر، وفى مجال الرياضيات كان هناك الخوارزمى (٧٧٠- ٨٤٠ م) صاحب الفضل فى ظهور علم الجبر الذى أطلق عليه ذلك الاسم والذى لا يزال مستعملا فى اللغات الأجنبية والذى كان سببا فى تقدم التكنولوجيا فى العصر الحديث والذى سوف يتعرض له الباحث بشكل أكثر توسعا لما له من دور فى الفنون الإسلامية وحتى الفنون المعاصرة، وهناك ابن الهيثم (٩٦٥- ١٠٣٨ م) وهو رائد علم الضوء، وقد أبطل ببحوثه تلك النظرية اليونانية القديمة والتى كانت تقول أن الرؤية تحدث من انبعاث شعاع ضوئى من العين إلى الجسم المرئى، وأثبت أن الرؤية تحدث عن طريق انعكاس الشعاع الضوئى من الجسم إلى العين، وقد كان لهذا الاكتشاف العظيم أثره البالغ فى تطور علم الضوء، كما أن ابن الهيثم مارس التشريح وعرف تركيب العين وتوصل إلى أجزائها بالأسماء التى تستعمل اليوم كالشبكية، و القرنية، والسائل الزجاجى، والسائل المائى، وكان أول من دعا إلى إصلاح عيوب العين باستخدام العدسات، حيث توصل إلى أن العدسات المحدبة ترى الأشياء أكبر مما هى عليه فى الواقع، ولم يكن ابن الهيثم بارعا فى الضوء وحسب، ولكن ببحوثه فى علم الرياضيات وضعته أيضا فى مصاف العباقرة منهم فى هذا العلم، حيث تناول الهندسة بفرعها (المستوية و الفراغية) وساهم إلى حد كبير فى تقدم علم الهندسة التحليلية، كما توصل إلى قوانين صحيحة لمساحة الكرة والهرم والقطاعات الدائرية، وهكذا قدم تصحيحا لنظريات الضوء التى لعبت دورا فى ظهور فن التأثيرية، وهناك عالم آخر هو الفارابى (٩٥٠- ٨٧٠ م) الذى يعد من أهم فلاسفة المسلمين، وقد أطلق عليه معاصروه لقب "المعلم الثانى" لاهتمامه الكبير بمؤلفات أرسطو "المعلم الأول"، وتفسيرها، وإضافة الحواشى والتعليقات عليها، ومن خصائص فلسفة الفارابى أنه حاول التوفيق بين فلسفة أرسطو وفلسفة أفلاطون، ومن جهة أخرى بين الدين والفلسفة، كما أنه أدخل مذهب الفيض فى الفلسفة الإسلامية ووضع بدايات التصوف الفلسفى.

"وبجانب إسهامات الفارابي في الفلسفة، فقد برز في الموسيقى، وكانت رسالته فيها النواة الأولى لفكرة اللوغاريتم حسب ما جاء في كتاب (تراث الإسلام)، حيث يقول كارا دي فو (Carra de Vaux): أما الفارابي الأستاذ الثاني بعد أرسطو وأحد أساطين الأفلاطونية الحديثة ذو العقلية التي وعت فلسفة الأقدمين، فقد كتب رسالة جلية في الموسيقى وهو الفن الذي برز فيه، نجد فيها أول بذرة لفكرة النسب (اللوغاريتم)، ومنها نعرف علاقة الرياضيات بالموسيقى، وتؤكد (زغريد هونكه) الفكرة نفسها حين تقول: إن اهتمام الفارابي بالموسيقى ومبادئ النغم والإيقاع قد قربته قاب قوسين أو أدنى من علم اللوغاريتم الذي يكمن بصورة مصغرة في كتابه عناصر فن الموسيقى"¹

(واللوغاريتم وعلوم الرياضيات وعلاقتها بفنون الموسيقى لهما دوراً في ظهور فن يعتمد على الأرقام الحسابية الدقيقة (الجوريزم) من خلال الحاسب الآلي و سوف يتعرض له الباحث فيما بعد).

ذلك وبالإضافة إلى دراسات وأبحاث العديد من العلماء المسلمين في مجال الفلك والطب والكيمياء وغير ذلك من العلوم التي من المؤكد أنها ساهمت في بناء شخصية وثقافة الفنان في ذلك العصر الذي افرز شكل الفن الإسلامي الذي نراه اليوم، والذي عجز عن إدراك فلسفته ومفاهيمه بعض المؤرخين والنقاد الذين وضعوه تحت تصنيف الفنون الزخرفية التي تخلو من الفلسفة والقيمة التعبيرية بالرغم من إسهامات ذلك الفن في فنون الحضارات التالية له وحتى يومنا هذا سواء من خلال الشكل الفني أو من خلال النتاج العلمي الذي تركه علماء ذلك العصر، وأما عن التجريدية الصوفية التي يتميز بها الفن الإسلامي فيرجع ذلك إلى عدد من القيم الفلسفية من أهمها ما يلي:

اللامحكاة وفنون الشرق القديم:

بنيت فنون الشرق القديمة على أساس عقائدى ودينى وتبننت فنونها فى بعض الأحيان مبدأ اللامحكاة، كما فى فنون مصر والشام والعراق واليمن المتمثلة فى الفن الفرعونى والآشورى والبابلى وفنون حضرموت، وفى مصر وعلى سبيل المثال تقوم فلسفة الفن الفرعونى على أساس التجريد، ويهدف التجريد فى الفن الفرعونى إلى التأكيد على المعانى الفلسفية فى الموضوعات التى تناولها كالبعث والخلود ونهر النيل وقدسيته وبعض موضوعات الحياة اليومية، ونجد ذلك فى ابتعاد الفنان المصرى عن الظل والنور والمنظور حتى لا يصرف ذهن المشاهد إلى التأمل فى مهارة الفنان فى نقل الطبيعة، وإنما يدفعه إلى التأمل فى ما وراء تلك الموضوعات من معنى وقيمة فالفن الفرعونى كالأمثال يعبر عن الموضوع بما قل ودل كشكل من أشكال الحكمة، وتتشابه فنون الشرق القديمة مع الفن الفرعونى فى تبنيتها مبدأ التجريد واللامحكاة والفكر العقائدى والدينى.

" وهكذا نجد نظاما عقائديا متقارباً. ففي مصر نجد الثالوث أوزوريس وإيزيس وحورس وفى العراق القديم نجد الثالوث أنو وأنليل وأيا، وفى جنوب الجزيرة العربية نجد الثالوث من الكواكب (الموqاة) و(ذات حميم) و(عشتر) وفى العراق نجد ثالوثاً آخر من سن (اله القمر)، (شماس) اله الشمس، وعشتر (الزهرة) ونجد الإله بعل فى الشام يمثل الخصب، ويطلق فى مصر على الزراعة البكر فيقال نبات بعل كما أن اللات هى عشتر".^١

ويعود هذا التشابه والتقارب فى العقيدة وبالتالى فى شكل الفن وأسلوب الصياغة إلى الهجرات العربية ورحلات التجارة، وهناك دراسات عديدة فى علوم الجنس البشرى واللغات والعقائد تؤكد على صلة القرابة بين شعوب المنطقة العربية فى شبه الجزيرة العربية والشام ومصر وأنها تنحدر من أصول سامية، والسامية هى اصطلاح يطلق على

^١ أبو صالح الألفى: مرجع سابق، ص: ٢٤

ذرية سام ابن النبي نوح (عليه السلام)، وهم من يطلق عليهم العرب لمنبتهم في شبه الجزيرة العربية والشام، وأدت هجراتهم المطردة بحثاً عن الماء والتجارة إلى استقرار بعضهم في الشام والعراق وشمال أفريقيا.

" وكانت البلاد العربية في عصر ما قبل التاريخ متصلة اتصالاً مطرداً سواء أكان ذلك عن طريق الهجرات المتلاحقة، أم التجارة، وقد ثبت أنه في الألف الرابع قبل الميلاد وصلت هجرات من جنوب بلاد العرب إلى مصر، وكان هؤلاء المهاجرون على قدر غير قليل من الثقافة، كما نعلم أنه ابتداء من أواخر الألف الرابع قبل الميلاد - وربما قبل ذلك - بدأت بعض القبائل السامية تهاجر إلى العراق واستقرت في بلاد بابل، وقد ظلوا محافظين على ثقافتهم ولغتهم الأصلية قروناً طويلة، مما يؤكد أنهم كانوا ذوي ثقافة خاصة ولهم نظمهم وحياتهم الاجتماعية ^١."

ويرى الباحث أن هذا التشابه بين حضارات العالم العربي القديم يأتي أيضاً من أن هذه البقعة من العالم كانت مهبط الأنبياء والرسل منذ القدم والذي كان له أكبر الأثر في تكوين شخصية الإنسان في هذه المنطقة، حيث اتخذت العقيدة مكانة هامة لديه وتركت أثرها في حياته اليومية وفي ثقافته وفنونه، ولا شك أن دعوة الرسل والأنبياء إلى عبادة اله واحد كانت دافعا للتأمل في الغيبيات والبحث عن الحقيقة فيما وراء الطبيعة والعلاقات الخفية بين الإنسان والطبيعة والإله والقوانين الغير مرئية التي تحرك الأشياء وتربطها ببعضها البعض مما كان له أثره في فنون الشرق القديمة كلها.

" ولقد كانت النظرة الكونية عند الشعوب العربية القديمة غالبة ... ففي بلاد العراق استعملت الأقباء والقباب والعقود، وبرع الناس في علوم الفلك .. وفي مصر القديمة كانت الرسوم والنقوش الزخرفية تمثل الماء وأسماءه ونباتاته في أسفل الجدران، وتنتهي بتمثيل السماء والنجوم في المنقوف - كما أن الكثير من الرسوم المصرية

^١ أحمد فخري: دراسات في العالم العربي، بدون دار نشر، بدون تاريخ نشر، ص: ١٢

القديمة ترمز إلى هذا التكامل بين الأرض و السماء في دائرة كاملة
و هي البديل من الناحية الفكرية للقبة التي انتشرت في العراق
القديم، ثم بيزنطة، وامتدت وتطورت في ظل الإسلام".^١

التجريد:

يعود شكل التجريد في الفن الإسلامي إلى النظرة الجمالية الفلسفية
التي تختلف من حضارة إلى أخرى، فهناك حضارة تميل إلى الطبيعة
الحيوية و أخرى تميل إلى التجريد الهندسي.

" إن الخلاف لا يتعلق بأى فروق في المقدرة التكنيكية، وإنما ترجع
الهوة التي تفصل هذين النوعين من الفن إلى الخلاف في الموقف
والرغبة والقصد".^٢

وتصل زينب السجيني من هذه النظرية إلى أن:
" الوحدة المترسخة في وجدان الإنسان العربي قد فرضت مبادئ
الأول: تحريف الواقع أى تحويله وتكييف نسبه وأبعاده، بما يناسب
نظرة وأحاسيس الفنان المسلم.



(صورة ٢)
من الخزف ذي البريق المعدني-
العصر الفاطمي - ق ١١ م
الخزف كتلة مجردة ورسوم تجريدية

^١ أبو صالح الألفي: مرجع سابق، ص: ٦٧

^٢ جون ديوى: الفن خبرة، دار النهضة العربية، ترجمة د: زكريا إبراهيم، ١٩٦٣، ص: ٥٥٥

أما المبدأ الثانى: فهو الابتعاد عن تشبيه الشئ بذاته.
- وتذكر أن - هناك فريق آخر من النقاد يرى فى التحريف محاولة للتفريق بين العمل الفنى الذى لا يهتم بالشكل كما هو فى الطبيعة وإنما يهتم بأبعاد فنية وفلسفية.
وهذا التفسير الأخير اقرب إلى طبيعة الفن الإسلامى، فقد كان التحريف فى هذا الفن انبثاقاً عن اتجاه الذهن العربى بنظرته الحدسية إلى الكشف عن الجوهر الخالد للأشياء. وهذا الكشف لا يتسنى للفنان إلا بإلغاء الجوانب الحسية المعارضة لشخص الإنسان من الطبيعة.
فلم يكن هدف الفنان العربى عندما يرسم شكلاً هو الدقة والمحاكاة، وإنما كان هدفه بالدرجة الأولى إسقاط حدسه العام، على عالم ليس له حدود أو فواصل ويقدر ما كانت تبدو الصورة محرفة بقدر ما يكون ارتباطها بعالم الغيب قوياً، ليصل به هذا الارتباط إلى قلب الفكرة وقلب الواقع إلى رمز كلى لموضوعه. وفى هذا المعنى يقول ماتيس (إن الدقة لا تؤدي إلى الحقيقة فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للطبيعة أو للشكل ولكنها فى الشكل المطابق للمعنى الكلى).^١ "٢"

وحيث يعد الإيمان بالغيبات من الأسس العقائدية للدين الإسلامى، فقد سيطر ذلك الاتجاه على عقل وفكر ووجدان الإنسان فى ذلك الوقت مما ظهر فى سلوكياته وحياته اليومية، وبالتالي فى نشاطاته الفنية المختلفة، وإذا كانت الطبيعة والعلاقات الخفية بين الإنسان وبينها تحكمها قوانين راح يتأمل ويبحث فيها الفنان الإسلامى، فإن القوانين بطبيعتها تعد تلخيصاً - أى تجريداً - لتفاصيل الطبيعة والحياة، و قوانين الطبيعة هى خصائص الأشياء التى تؤدي من خلال تراكمها إلى نتائج، والربط بين الخصائص والتراكيب والنتائج هى أساس علوم الفيزياء والكيمياء والرياضة والهندسة والفلك التى برع فيها المسلمون الأوائل، ويرى الباحث فى هذا سبباً فى صياغة الفن الإسلامى بفلسفة تأملية وتشكيلا رياضيا هندسيا.

^١ عفيف البيهيسى: دراسات نظرية فى الفن العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون تاريخ نشر، ص: ١٦
^٢ زينب احمد رأفت السجيني: أسس المنمنمة الإسلامية فى المدرسة العربية وأثره فى تدريس مادة التصميم لمعلم التربية الفنية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٧٨، ص: ٢٠٨

و عن طريق النسب الرياضية والأشكال الهندسية برع الفنان الإسلامى فى استحداث قيمة جمالية تتميز فى فنونه عن بقية الفنون الأخرى بشكل خاص، وهى قيمة التكرار، حيث يمثل التكرار

" مظهر من الإلحاح للوصول إلى الوجود الحقيقى المطلق أو الأبدى كعلاقة بين مظاهر الصوفية فى الدين و بين ترجمتها فى الفن، ففى ذكر الله يكرر المسلم عبارة واحدة (الله) مئات المرات حتى يتجرد من المحيط المادى ويغيب فى نشوة الاتصال بالله " ^١.

"التكرار هو شكل من أشكال التعبير عن المطلق واستخدام فيها القوانين الرياضية والهندسية لإكسابها القدرة على الاستمرار والنمو و التوالد بدقة ونظام، وباستخدام عمليات منطقية كالتماثل والتقابل والتدابير والتمركز والتدرج والانتشار والتبادل، وهكذا تكاملت الصياغة الفنية مع المضمون الفلسفى والفكرى والعقائدى للفنان (جاءت معانى الإدراك الجمالى فى الإسلام منقسمة إلى قسمين، قسم يتناول إدراك الجمال الظاهر كما يقول عنه الغزالى: {جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس} هذا التعبير للتجربة الجمالية يتلاقى بعض الشئ مع تعبير هذا العصر لتلك التجربة التى تدرك بالحواس الخمس أى - بالبصر الظاهر - كما فى التعبير الإسلامى.

يتناول القسم الثانى إدراك الجمال الباطن، كما يقول عنه الغزالى {جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب و نور البصيرة} ويلتقى هذا التعبير أيضا مع الإدراك الجمالى الكلى حيث الحقيقة والاعتقاد فى الفنون تتم بكل مدركات المعرفة أى - البصيرة الباطنية - حسب تعبير الغزالى، وذلك كون الأفعال يدل عليها من الصفات التى هى فى أساس خلفية الفاعل " ^٢.

^١ عفيف البهنسى: جماليات الإبداع العربى، دورية فصول، المجلد السادس، العدد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص: ٩

^٢ غازى مكداشى: وحدة الفنون الإسلامية، عمارة، خط موسيقى، دراسة جمالية فلسفية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت و طبعة أولى، ١٩٩٥، ص: ١٥٩

وبتفسير آخر يمكننا أن نقول:

" بل نحن هنا أمام استلهاام للحركة الطبيعية المجردة وليس استلهااماً لصورها المرئية، فالزخرفة الإسلامية إنما تقف أمام الطبيعة لتتحدى بنظامها الخفى وبقوانينها المطلقة فى التشكل والتلون والنمو والانتظام، وبالتالي فإن قانون الطبيعة هو الموضوع لا الطبيعة نفسها فى تجلياتها المختلفة والمتنوعة " ^١.

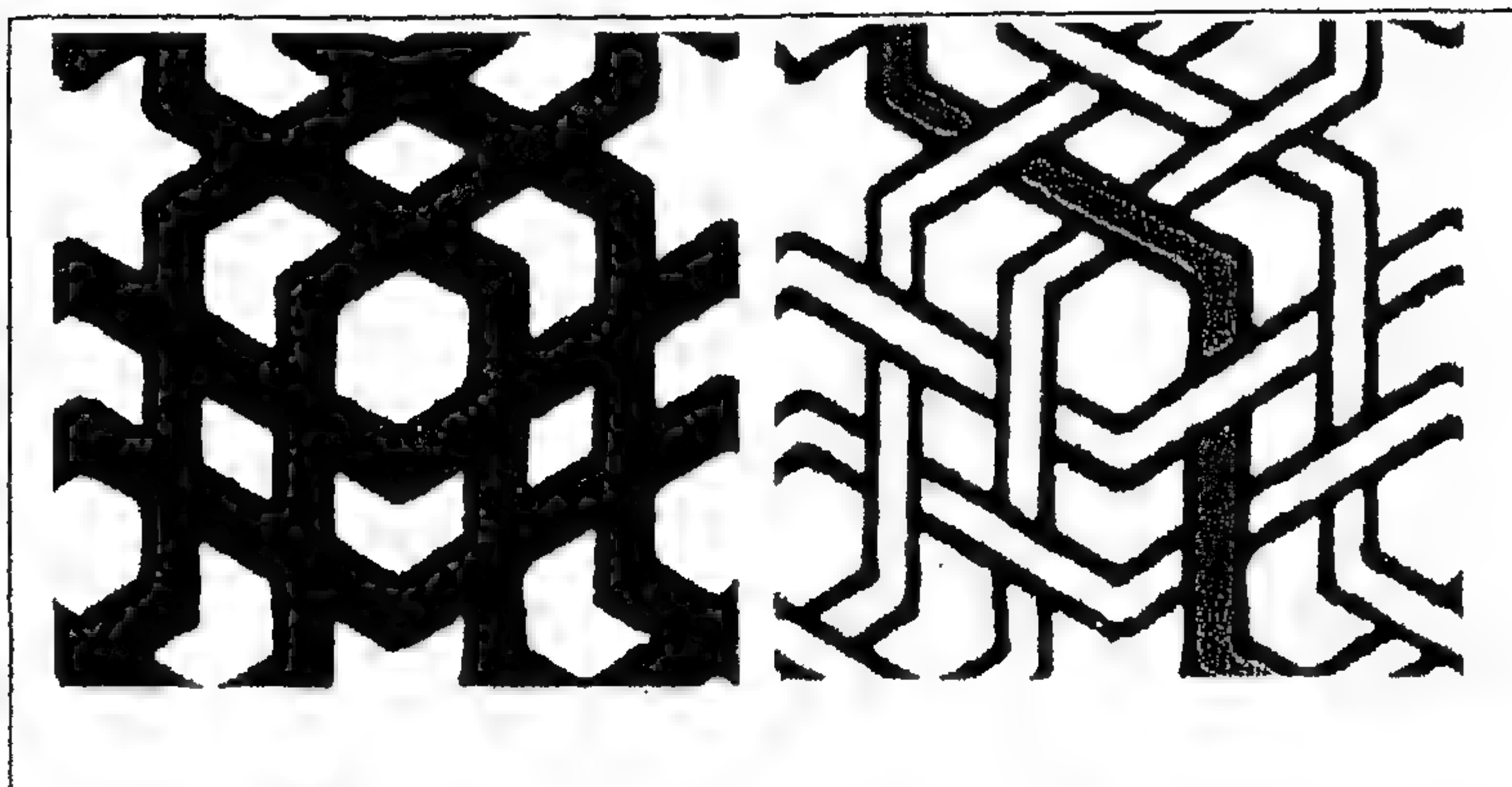
ويرى الباحث من خلال ذلك أن أهم ما يميز التجريد فى الفن الإسلامى هو ارتباطه بالمفاهيم الرياضية والهندسية فى صياغاته المختلفة على الرغم من ظهور أشكال أخرى من التجريد فى التصوير الجدارى والتصوير على المشغولات الفنية كالخزف والنسيج، إلا أن اهتمام الباحث بالنظم الهندسية الإسلامية يأتى من خلال مشكلة البحث والهدف منه.

الهندسيات الإسلامية:

تتجلى قيم اللامحكاة والتجريدية فى الفن الإسلامى فى صياغاته الهندسية، وإذا كان مبدأ اللامحكاة والتجريدية فى هذا الفن يسعى للخروج بالإنسان من الانشغال بظواهر الأمور إلى التفكير والتأمل فيما وراء الظاهر من معان وعلاقات خفية والحكمة من تلك الظواهر وتراكيبها، فلا أفضل من العلاقات الهندسية القائمة على الحسابات والنسب الرياضية للتعبير عن هذا المضمون، وقد ساعد فى ظهور فن الهندسيات الإسلامية بهذه الصورة ترجمة أعمال الفلاسفة اليونانيين ودراسات واكتشافات العرب فى مجال الرياضيات والهندسة والفلك، وقد ساعدت الرياضيات والهندسة فى تحقيق مفهوم اللانهائية والتوحيد الذى يوافق الاعتقاد الإيمانى لدى المسلم، والذى تمكن من الدمج بين وسائط المواد وخصائص الخامات وبين العالم الروحانى من خلال الفن، وقد حقق الفنان الإسلامى نتيجة مغايرة لمفهوم الهندسيات إذ يتسم الشكل الهندسى غالباً بالجمود ولكن استطاع ذلك الفنان إكساب الفنون الهندسية الإحساس بالدينامكية والحرية والحركة من خلال تعاشق الخطوط والتفافها وتراكبها

^١ سمير الصايغ: الفن الإسلامى: قراءة تأملية فى فلسفته وخصائصه الجمالية، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨، ص: ١٢١

و من خلال تقاطعاتها فالمساحة الهندسية لا يحددها خط خارجي مغلق ولكن تظهر المساحات من خلال تقاطعات الخطوط وتراكبها كما في (شكل ١)



(شكل ١)

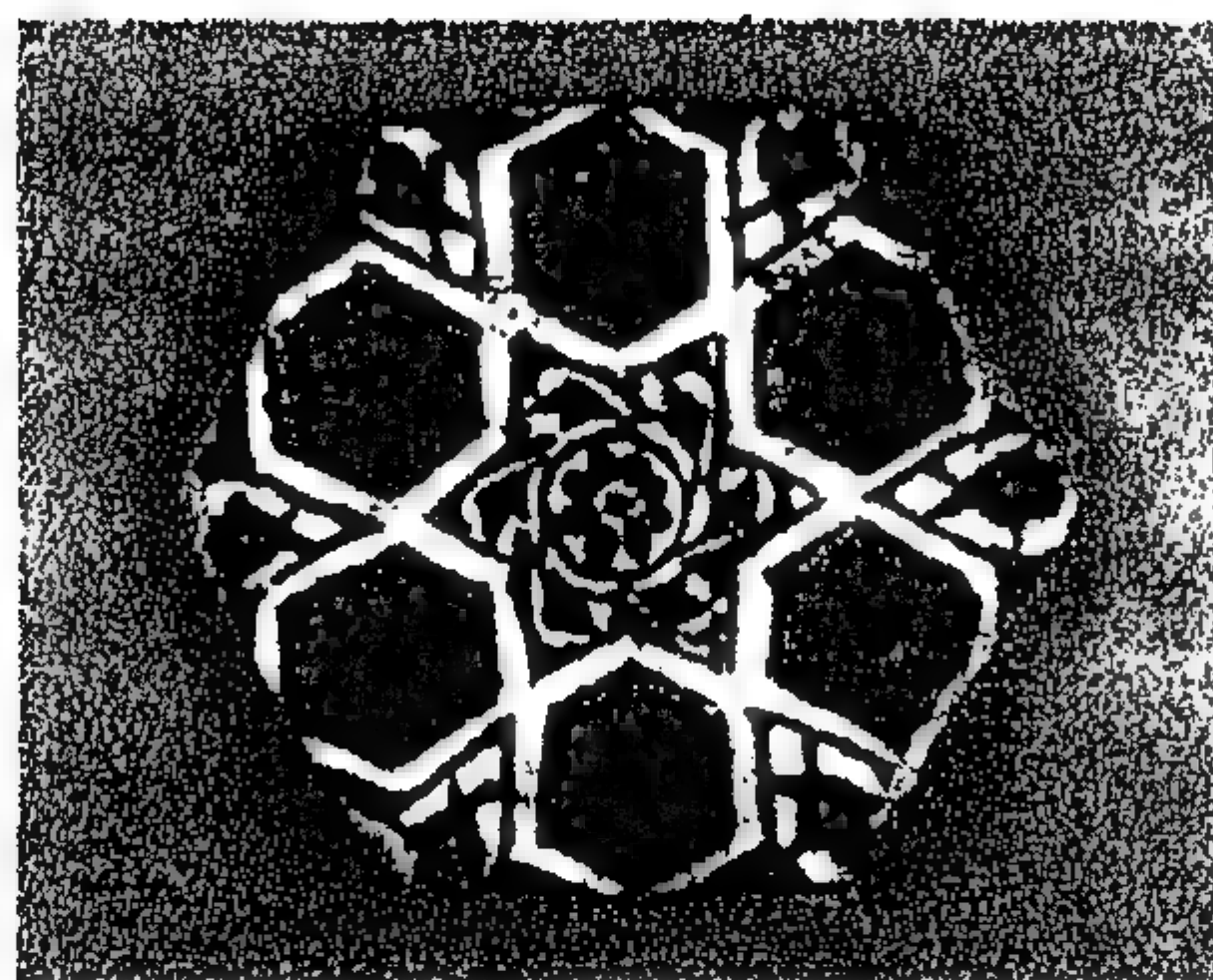
تحرك الخط في تراكب يمنح الشكل دينامية عكس الخطوط المقفلة

" إن احكم المصنوعات وأتقن المركبات وأحسن المؤلفات ما كان تركيب بنيته، وتأليف أجزائه على النسبة الأفضل، والنسبة الفاضلة هي المثل والمثل والثلاث والمثل والرابع".^١

وتتضمن الصياغات الهندسية العديد من القيم الجمالية كالتكرار الموحى باللانهاية، واللانهاية في عقيدة المسلم تمثل قيمة كبيرة، حيث يؤمن المسلم بالحياة الآخرة الأبدية، كما يمثل التكرار إيقاع للحياة الدنيوية تشير إليه آيات القرآن فالليل والنهار في تعاقب والصلوات الخمس في تعاقب وفصول السنة والأشهر في تعاقب، ويتميز التكرار الإسلامي على انتظامه بعدم الرتابة، إذ يتكون التكرار من مجموعة كبيرة من العناصر الهندسية أو العضوية المتنوعة مما يكسب مساحة العمل الفني ثراءً يبعد المشاهد عن الإحساس بالملل، كما أن الفنان الإسلامي قد قسم مساحة العمل إلى مساحات هندسية متنوعة على هيئة مربعات ومستطيلات ودوائر وأشرطة، ويتم توزيع المفردات الهندسية بتكرار يتسم بالحركة

^١ بطرس البستاني: رسائل أخوان الصفا، الجزء الأول، دار صادر، بيروت، بدون تاريخ نشر، ص: ٢٢٢

الدائرية أو الإشعاعية من المركز إلى المحيط أو العكس، و للدائرة بشكل عام قيمة توازى قوانين حركة الطبيعة فى دوران الأرض حول نفسها ودورانها حول الشمس، وللدائرة قيمة روحانية لدى المسلم حيث الحركة الدائرية حول الكعبة فى الطواف، وهكذا كانت الألفة بين الفنون الإسلامية وبين الإنسان الذى يفكر ويتأمل من هذا المنطلق والذى تشمل ثقافته علوم الفلك والرياضيات ويؤمن بعقيدة راسخة تحثه على التأمل والتفكير والتدبر.



(صورة ٣)

بلاطة خزفية مزخرفة بطلاء زجاجى ازرق - العصر المملوكى - ق ١٥ م
والصورة توضح تكرار الشكل الهندسى السداسى فى التصميم وفى الخط الخارجى

الألفة والتآلف فى الفن الإسلامى:

تعد هذه النقطة من أهم النقاط التى يعتمد عليها الباحث فى تجربة البحث من الناحية الفلسفية والتشكيلية، حيث يرى أن من أهم جماليات الفن الإسلامى هى تآلفه وترابط عناصره على تنوعها، وهذا التآلف يلعب دورا كالموسيقى التى تتعاش فيها المفردات والعناصر بإيقاعاتها الحركية والشكلية من حجوم وأشكال لتكون جملة موسيقية شرقية جميلة، فبنية العمل تتشكل من عناصر معمارية كالأعمدة و المقرنصات والمشربيات والفسيفساء والتشكيلات الرخامية والخشبية وأعمال الخزف والزجاج والنسيج، لتتكامل وتتآلف فيها العناصر الهندسية والنباتية لتشكل منظومة متكاملة تتعامل مع الفراغ المحيط بها ولتجتمع كلها فى عمل فنى إسلامى يفيض بالروحانية والسكينة ليقوم العمل الفنى بتأدية وظيفته والغرض منه

جماليًا ونفعيًا، ويتفق الباحث مع ما يراه (عبد الفتاح رواسى قلعة جى)^١ حيث يلخص مفهوم التآلف فى الفن الإسلامى فى ثلاث مراحل هى:

المرحلة الأولى: المعرفة والاكتشاف ووسيلتهما الفكر
المرحلة الثانية: الإيمان ووسيلته الإدراك
المرحلة الثالثة: الإبداع ووسيلته الفن

أولا الجانب التفكيرى:

البحث عن الجمال هو بحث عن الحقيقة، فإذا كانت الطبيعة هى المصدر الأساسى للجمال، فإن البحث فى أسباب الشعور بالجمال يأتى من خلال التفكير والتأمل فى إشكال عناصر الطبيعة ونسبها وعلاقتها ببعضها البعض والتي يحكمها منطق رياضى هندسى.

بسم الله الرحمن الرحيم " أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت * وإلى السماء كيف رفعت * وإلى الجبال كيف نصبت * وإلى الأرض كيف سطحت " صدق الله العظيم (الغاشية: ١٧)

ونرى من ذلك أن القرآن الكريم قد حث المسلمين على التفكير فى خلق الله و أن هذا التفكير والتأمل يؤدى إلى استشعار مواطن الجمال وأسباب الشعور بهذا الجمال يأتى من استشعار قدرة الخالق العظيمة

ثانيا الجانب الإدراكى:

لا تنتهى القيمة الجمالية عند لحظة استشعار الجمال فى الطبيعة أو فى العمل الفنى ولكن عندما تمتد إلى أن تشمل سلوك الإنسان وتنشيط حالته الحسية و الانفعالية لتصبح دافعا لتغيير أو ارتقاء سلوكه وفكره وتؤدى كذلك إلى استشعار المزيد من الإيمان بقدرة الخالق وهو الهدف الأسمى.

"تمام جمال الأحياء فى كيفية خلقها، وما كانت العلوم المختلفة التى تتناول الجسد ووظائفه، والنفس و تكوينها، إلا لتحيط بكيفية هذا

^١ عبد الفتاح رواسى قلعة جى: منخل إلى علم الجمال الإسلامى، دار قتيبة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص: ٢٧.

الخلق، وبالرغم من تقدمها المذهل فإنها مازالت فى كل يوم تكشف شيئاً جديداً فى كيفية هذا الخلق".^١

بسم الله الرحمن الرحيم ".... ويتفكرون فى خلق السموات والأرض" صدق الله العظيم (ال عمران: ١٩١)

وفى آية أخرى
بسم الله الرحمن الرحيم ".... إن فى ذلك لآيات لقوم يتفكرون" صدق الله العظيم (الرعد: ٣)

وإذا تمت عملية الإدراك فى عقل الفنان فانه لا بد وان يسلك فى عمله ما تم إدراكه، وإذا كان القرآن الكريم والسنة هى ما اجتمع عليه فكر وثقافة المجتمع بشكل جماعى فى عصور الدولة الإسلامية، فكان لا بد وان يخرج الفن الإسلامى بالصورة التى نراها عليه و بوحده الفنية من أقصى شرق الدولة الإسلامية إلى أقصى غربها، فالدافع إلى الإلهام والتأمل والفكر والإدراك واحد.

ثالثاً الجانب الفنى:

لم يكن الفن الإسلامى وسيلة مباشرة لخدمة الدين، وإنما اخذ الفن الإسلامى فكره وفلسفته ودوافعه من الدين، فما نراه من فنون عمارة المساجد و المباني الإسلامية، وفنون الخزف والزجاج والخشب ما هى إلا تداعيات فكر وتأمل لفنان أمن بهذا الدين حتى صار هو كل ما يشغل فكره وأحاسيسه وسيطر على نشاطه وسلوكه.

" لذلك تبدو العلاقة بين الفن والدين هنا، علاقة فلسفية عقلانية، صوفية، وإيمانية، فالتوحيد الذى دعا إليه الإسلام كدين، يترجمه الفن الإسلامى إلى لغة فنية مذهلة. حيث يتحول نداء التوحيد إلى نظام شامل، وفلسفة محكمة، تحكم كل شىء: الخط واللون والمساحة والعلاقة القائمة بينهم، والعلاقة بين الله و الإنسان، كما فسرها الدين الإسلامى، سنترجم أيضاً إلى لغة فنية".^٢

^١ عبد الفتاح رواسى قلعة جى: مرجع سابق، ص: ٢٨

^٢ سمير الصايغ: مرجع سابق، ص: ٦

وكما تبلورت فلسفة ذلك العصر في مفهوم التوحيد والتأمل في قدرة الخالق عن طريق استبصار جماليات الطبيعة وما وراء الطبيعة، ظهر الفن الإسلامي متأثراً بفلسفة إنسان ذلك العصر، فكانت هناك وحدة لعناصره، (لخص شاكر مصطفى)^١ مفهومها في الفن الإسلامي في النقاط التي يتناولها الباحث بمزيد من البحث والتحليل

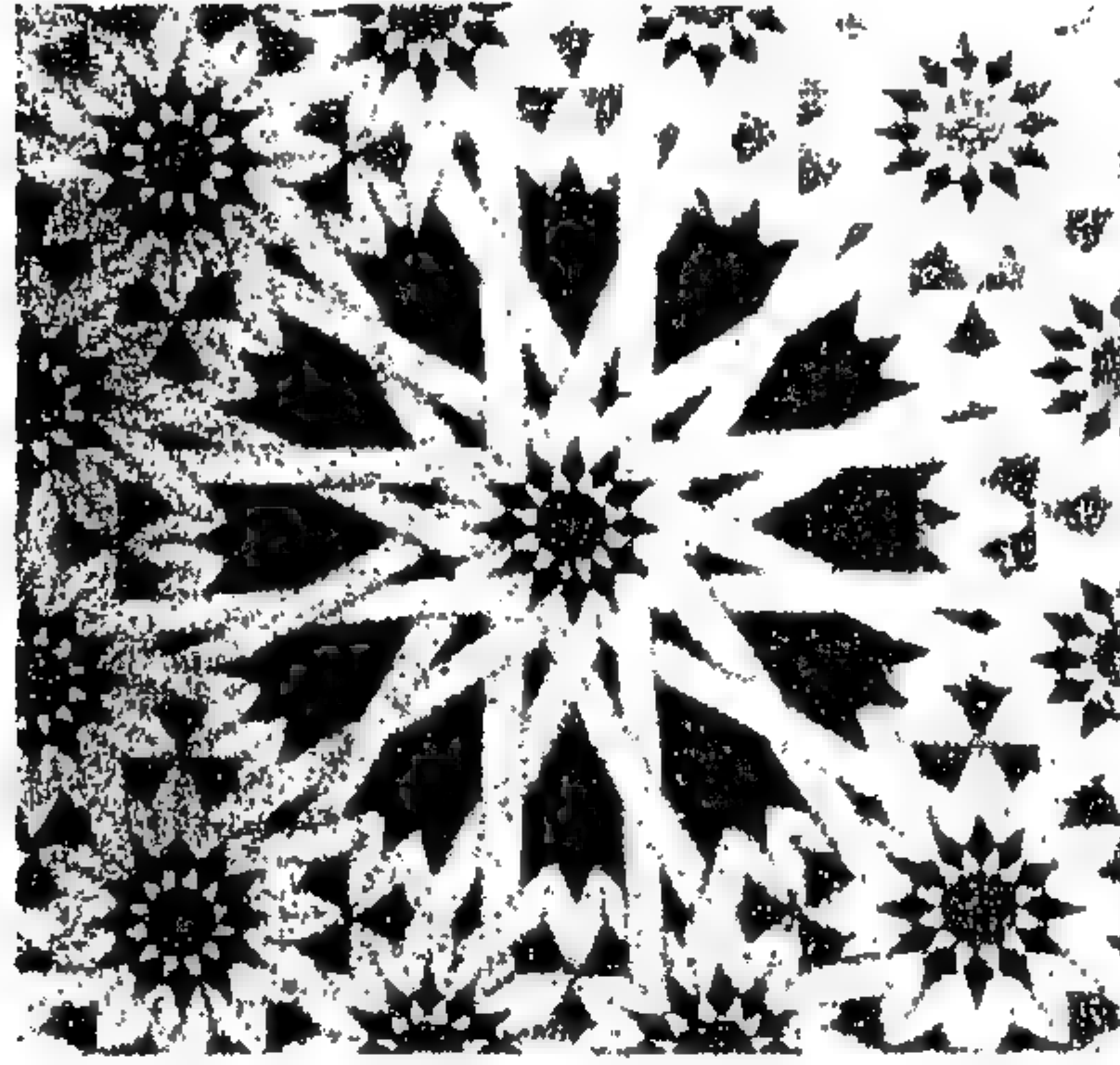
تحليل عناصر الشكل الجمالية في الفن الإسلامي:

- العنصر الأول: النقطة

إنها بعكس الشائع، لا تعبر عن العدم، ولكنها عن بدء الوجود والخلق، ومن التقاء الكل في المركز، وإشعاع الكل عن المركز، وتحرك النقطة في خط مستقيم أو خط منحني هو الذي يثرى العملية الفنية، والخط الهندسي في الفن الإسلامي يتحاور مع الخطوط الأخرى ومع ذاته ليشابه موضوع الخلق من خلال أساليب التوازي والتوازن والتناظر والتعاكس والالتقاء والاختراق، والتكرار اللانهائي كتكرار الخلق اللانهائي، والخط الهندسي الإسلامي هو دوماً في حالة تأمل روحي، وهذا الخط قد يكون محيط الدائرة التي مركزها النقطة أو اذرع النجمة والأذرع والمحيط دلالة على تساوي الأضلاع أي مساواة بين الخلائق، والشكل النجمي الذي يتكون من اذرع يتراوح أعدادها بين ستة أو ثمانية ويصل إلى أربع وعشرين ذراعاً يحملون مفهوم انبثاق كل شيء عن الله، واذرع النجمة تتلاقى في امتداداتها بأذرع نجمة أخرى والخلق كله وأمور الدنيا كلها سن الله أن تتلاقى برغم اختلافها، والدائرة ينبثق عنها الأشكال الأساسية الثلاثة في الهندسيات الإسلامية المثلث والمربع والسداسي، ويرى الباحث أن النقطة وهي المركز و اذرع النجمة وهي في حالة إشعاع منها أو تلاقى فيها إنما هي رمزية أن كل شيء من خلق وأمور إنما هو من مصدر واحد منه يخرج واليه يعود، وما تعدد النجوم في النقش الواحد إلا صورة لتعدد أشكال الخلائق وتعدد صور الأحداث والأمور من رزق وقدر وما يحويان من تفاصيل شتى، كما يرى الباحث أن النقطة لا تمثل رمزية الإله الواحد بل هي رمزية المفهوم فإذا كانت النقطة رمز للإله والنقطة تتكرر في المسطح الواحد أكثر من مرة فهذا معناه تعدد الإله، أما في حالة

^١ شاكر مصطفى: الفنون الإسلامية، المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٩، ص: ١٤٥

النقطة هي مفهوم المركزية فالمفهوم يمكن أن تتعدد صورته، كما يعلم المسلم انه لا مجال لتشبيه الإله الواحد بأى صورة من الصور إلا ما شبه الله به نفسه في قرأه الكريم، كما أن تلك النقوش التي تحمل عناصر النجوم المختلفة تتواجد في كل المسطحات حتى الأرضيات وهنا لا يمكن للمسلم أن يضع رمزا لله على الأرض أما المفهوم فهو نتاج و دافع للتأمل في قانون ما وراء الطبيعة الذي خلقه الله



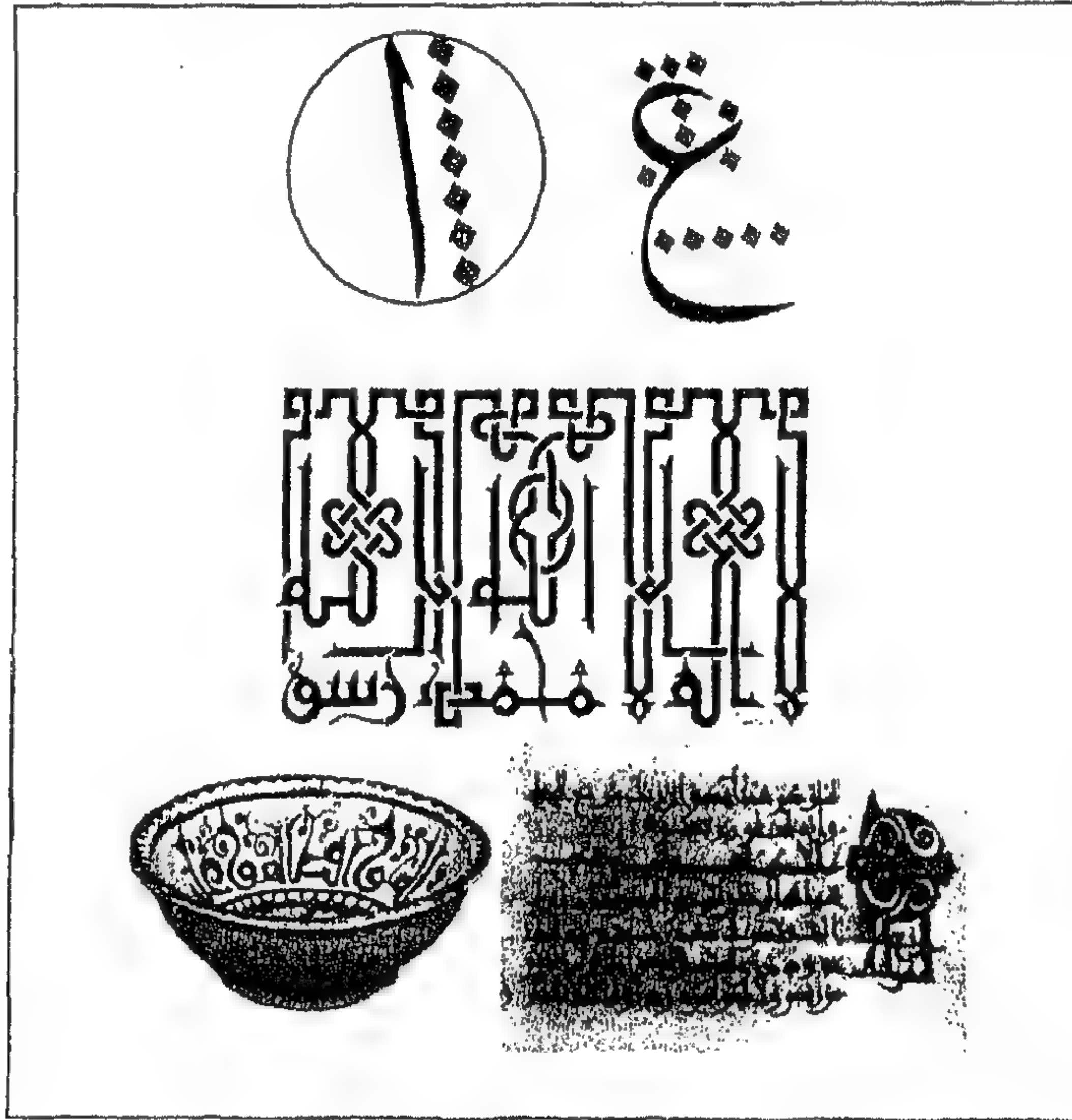
(صورة ٤)

النقطة من خلال التشكيلات الرخامية - بيت الكريتلية

- العنصر الثاني: هو الخط الكتابي

حوله الفنانون المسلمون إلى موسيقى، وتصوير تشكيلي، وتأمل ديني للكلمة، ورمز جمالي، وبراعة تقنية، وفيه نجد التوازن، والتنويعات في الأشكال، وتناسب تكوين حروفه على ميزان النقط، والخط العربي اختلف المؤرخون على بدايته، ويجمع علماء العربية أن أصل الخط أخذ من الخط النبطي المأخوذ من الخط الآرامي ثم تطور الخط عبر مدرستين أولهما الكوفية والثانية الحجازية، أما الخط الكوفي فكان يميل إلى الجمود، بينما يمتاز الحجازي بليونته وسهولة كتابته في بداية الدعوة الإسلامية وقد بدأ التدوين القرآني في عهد الخلفاء الراشدين، وكان هذا الخط غير منقط ولم يكن له علامات لبدايات السور ونهاياتها ولا أرقام الآيات، وكان لابد أن يتطور هذا الخط فمر بمراحل عدة كوضع النقاط على الحروف أولا ووضع التشكيل الخفيف ثم تطور الخط وتشعبت أنواعه بعدها على

يد خطاطي العصر الأموي وأولهم (قطبة المحرر) الذي استخرج الأقلام الأربعة واشتق بعضها من بعض، وفي العصر العباسي ظهر (ابن مقلة) الوزير المعروف الذي كان خطه مضرب الأمثال، فجوّد الخط ووضع موازين الحروف بأبعاد هندسية حتى وصل هذا الفن إلى مرتبة لا تضاهي، واستمر تطور الخط ووضع القواعد له حتى العصر العثماني على يد (مصطفى الراقم) الذي سار على نهجه بقية الخطاطين العثمانيين، وهكذا أصبح للخط العربي قواعد وأصول دخلت ضمن شغف الفنان المسلم بالرياضيات التي ارتبط بها نسب أطوال والتفاوتات أجزاء الحروف وتحددت النسبة بناء على حجم نقاط الحروف، ولم تتوقف العلاقة في الكتابات على النسب بين الحروف وبعضها البعض فقط، بل امتدت العلاقة بين الخط والمساحة المكتوب فيها وما حوله من أشكال هندسية وتصاوير سواء في المنمنمات أو المصحف أو الجدران،



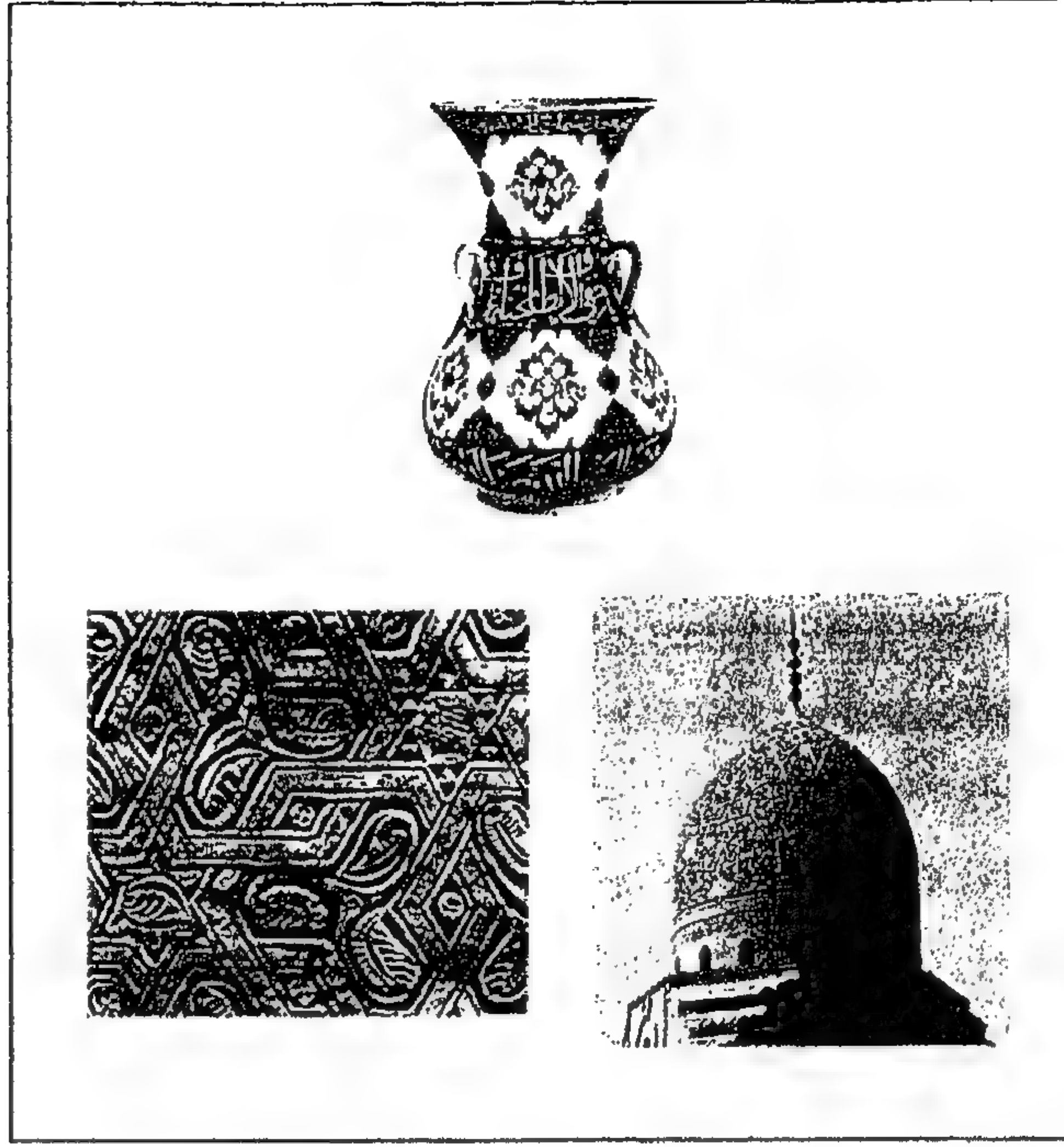
(صورة ٥)

نسب الحروف على ميزان النقط
وحدة تصميم الخط الكوفي و علاقته بهندسيات الفن الإسلامي
كتابة يدوية للجزء السابع من المصحف - تونس - القيروان
خزف ذو بريق معدني من العصر الفاطمي - ق ١١ م

ويرى الباحث أن الخط العربي في العمارة لم يكن نوع من التزيين كما يذكر بعض المؤرخين، بل هو كلمة أو جملة أو آية قرآنية تعمل بمثابة إشارة لبدء التفكير والتأمل الذي يخرج إلى نطاق غير محدود من خلال هندسيات الفن الإسلامي

- العنصر الثالث: الأرابيسك

هو في الفن الإسلامي جزء من الإبداع الفني ومن التكوين، وهو تحويل و التحوير والتكرار للشكل الحيواني أو النباتي أو الإنساني هو محاوله لتوحيد التعدد في الوجود، وأما التكرار فانه الموسيقى الكونية، انه لدى الفنان الإسلامي إيقاع بصرى للتعبير عن إيقاع التوازن، وعن جدلية الوحدة في الكثرة والكثرة في الوحدة، ذلك المزيج من صور النبات المحور ومن عناق الخطوط معها وتلوى الكتابة، إنما هو التعبير المباشر عن الوجود الذي لا حد في داخله للتنوع، والأرابيسك يطلق على هذا النوع من النقوش التي تحتوى على التوريقات النباتية، وقد أكد ذلك النوع من النقوش على المضمون التجريدي الذي يسعى إليه الفنان الإسلامي، فأوراق النبات وأغصانه صيغت من خلال الخطوط المنحنية والملتفة، ويظهر هذا الأسلوب قدرة الفنان ومهارته على نقل الطبيعة ولكن ميوله نحو التجريد هي ما صاغت هذا الفن بهذا الأسلوب، كما يؤكد الأرابيسك على اهتمام الفنان بالرياضيات والهندسة وقدرة الفنان على تطويع كل الأشكال إلى نظام رياضي وهندسي يعمل على التأكيد على وحدة المضمون والتآلف بين أجزاء العمل، ووصلت براعة الفنان وإخلاصه وجديته في الهدف والمضمون وتوافق الشكل مع المضمون أن صاغ وطوع عناصر عمله لتناسب مع الأسطح المستوية والمنحنية، ومن خلال الخامات المتعددة التي تتطلب تقنيات خاصة لكل خامه كالخشب والحجر والطينات الخزفية وطلاءاتها.



(صورة ٦)
الأرابيسك وصياغاته المتعددة على الأسطح والخامات المختلفة

- العنصر الرابع: التصوير

يتوافق التصوير مع فلسفة الفن الإسلامى فى التأمل من خلال التجريد الذى يدفع المشاهد إلى التفكير فى العلاقة بين عناصر العمل ومفاهيمها وليس واقعية التصوير فألغى البعد الثالث وخطوط المنظور بشكل عام فى اللوحة وأبقى على بعضها حتى لا تختل القيمة الجمالية للشكل، فكل الصور والأشياء على مستوى واحد وما رسومها إلا ظلال هدفها تمثيل المضمون لا تصوير الواقع، حتى المنمنمات لم تكن تبحث عن رسم العالم الظاهرى ولكن عن إبراز الجواهر الثابتة للأشياء وعن الرؤية التأملية الصوفية، وقد استخدم الفنان العناصر الهندسية والنباتية (الأرابيسك) فى التصوير،

"وإذا ما تركنا الحديث حول القوانين الهندسية التي قامت عليها الزخارف في عمومها، وتتبعناها في رسوم المدرسة العربية نجد انه لا تكاد تخلو منمنمة واحدة من عناصر الزخارف النباتية فقد يتناولها الفنان في زخرفة شخوصه أو في زخرفة الستائر أو في الزخارف المعمارية أو حتى على أرضية الصورة دون أن ترتبط بأي عنصر ذي دلالة عضوية، وإنما لمجرد إثراء الجانب الحسي في المنمنمة أو ليتواءم مع ما جاء في النص من المحسنات اللفظية"^١

وفي مخطوط الشهنامة نجد الفنان وقد قسم مساحة العمل إلى مساحات هندسية خص بعضها للكتابات والأخرى للرسوم، ومساحات أخرى للتوريقات النباتية، وعملت الخطوط الرأسية والأفقية على الترابط بين أجزاء العمل وهكذا تتأكد العلاقات الهندسية في العمل، وبالرغم من استخدام بعض الخطوط المائلة كخطوط منظور إلا أن العمل بشكل عام يظل مسطحاً مائلاً للخيالية، كما تعمل هذه الخطوط المائلة على إثراء الإيقاع التنغمي للعلاقات الهندسية وللعمل ككل تماماً كما في المساحات الهندسية والأرابيسك كما في (صورة ٧)



(صورة ٧)

التصوير من مخطوط الشهنامة – استنبول – ق ١٦م

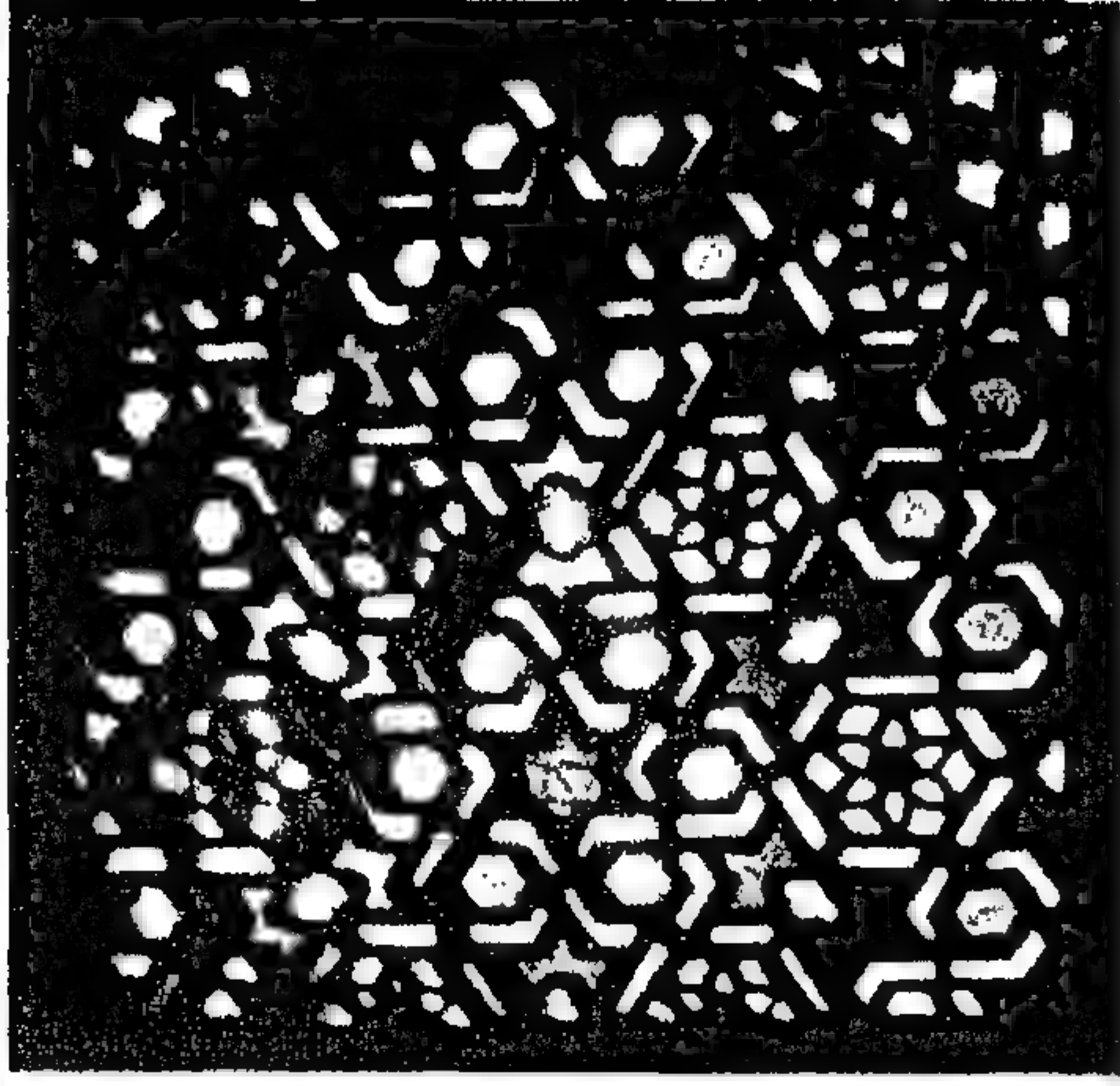
^١ زينب احمد رافت السجيني: أسس المنمنمة الإسلامية في المدرسة العربية وأثره في تدريس مادة التصميم لمعلم التربية الفنية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٧٨، ص: ٢٦٥

- العنصر الخامس: الضوء

يؤدى الضوء فى الفن الإسلامى دورا كبيرا من الناحية الفلسفية والناحية التشكيلية

بسم الله الرحمن الرحيم " الله نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح....." صدق الله العظيم (النور: ٣٥)

وهكذا يصبح للضوء قيمة قدسية للإنسان المسلم، كما يؤمن المسلم بأن الله قد خلق الملائكة من النور وان المؤمن يبعث وفى وجهه نور، فالنور جمال وقيمة يتوق المسلم إلى بلوغها، لذلك اهتم الفنان بتوزيع الضوء داخل العمارة الإسلامية فقد صمم المسجد متضمنا الصحن المكشوف الذى يعمل على إضاءة المسجد و تهويته من الناحية الوظيفية، وإتاحة رؤية الضوء والسماء من الناحية الروحانية، كما وزع النوافذ فى المسجد والبيت لتوزيع الضوء فى كل مكان، ونظرا لوقوع المنطقة العربية فى نطاق الأماكن الحارة ولاهتمام المسلم بالحفاظ على خصوصية مسكنه فقد أبدع نظام المشربيات والعقود الجصية ذات الزجاج الملون لتوزيع الضوء توزيعا هادئا يؤدى إلى الإحساس بالهدوء والسكينة التى يسعى المسلم إليها لتزيد قدرته على التأمل، ومن الناحية التشكيلية يؤدى الضوء الذى يسمح التصميم المعماري بنفاذه إلى إحداث الظلال وزيادة الإحساس بالتجسيم الذى يؤدى إلى الإحساس بالتنوع فى الأعماق الفراغية المختلفة التى صممها المعماري كالقباب وتعدد مستويات الجدران، كما وان النقوش البارزة التى توجد على الجدران والأثاث يظهر تجسيمها فى حالة الإضاءة المتوسطة الشدة لتظهر جمالياتها، وهكذا تمكن الفنان والمعماري المسلم من استخدام الضوء كعنصر من عناصر العمل الفنى الذى يضيف إلى قيمته الجمالية وضمن مفهومه الفلسفى بل ويؤدى دوره الوظيفى على أكمل وجه من إضاءة المكان دون زيادة حرارة الجو.



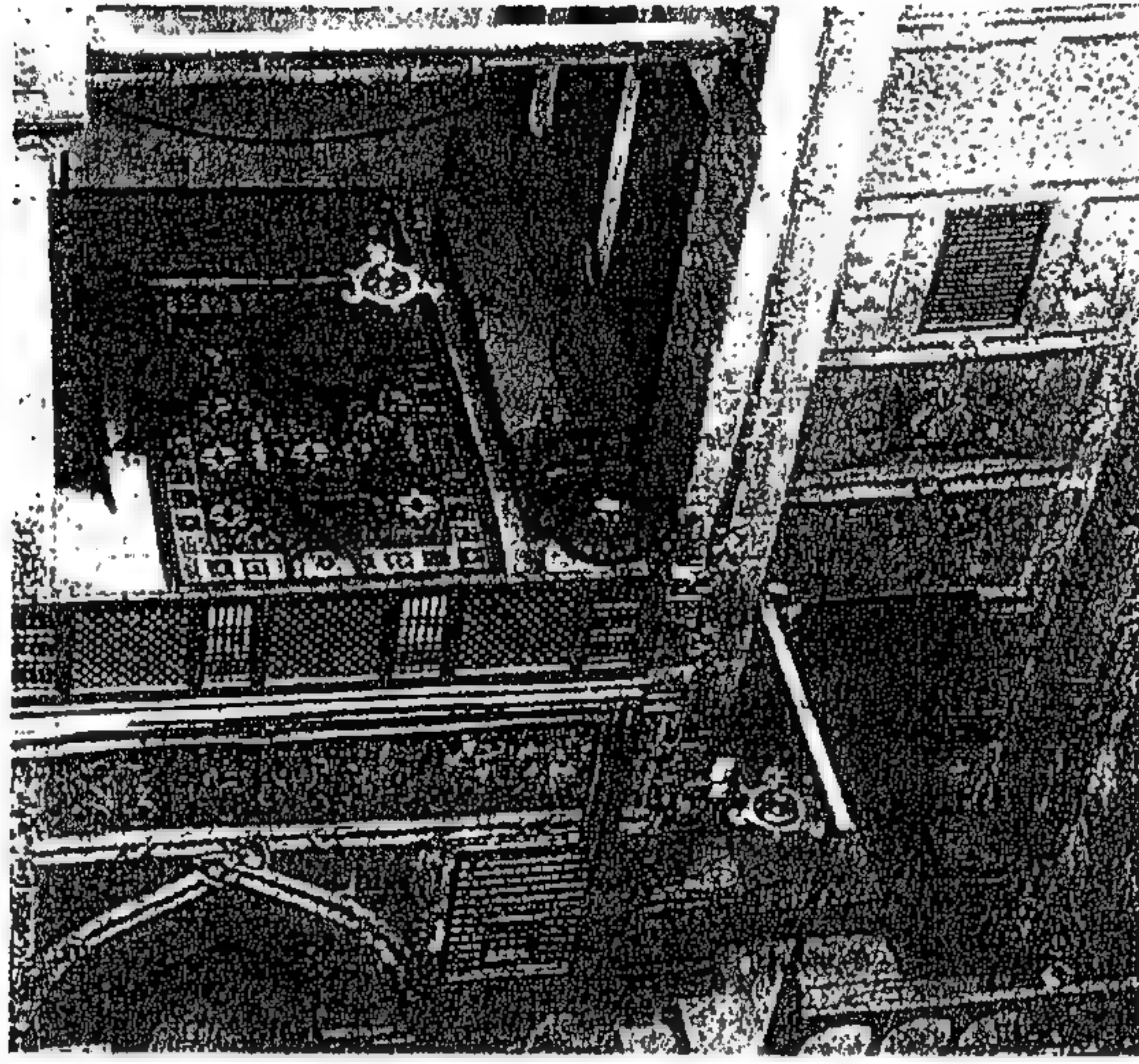
(صورة ٨)

احد العناصر المعمارية من بيت الكريتلية لتوزيع الضوء

- العنصر السادس: الخامة

استخدم الفنان الإسلامى كل الخامات من حجر ومن طينيات خزفية وأخشاب و زجاج وجلد وورق وأقمشة ومعادن فى صياغة فكره وفلسفته الفنية، كلا بتقنياتها وإمكانيتها و طواعيتها لتشكل فى النهاية منظومة متكاملة تتسم بالوحدة فى الجوهر والتنوع الشديد فى الشكل والخامة والاستخدام، كما يؤدى تنوع الخامة إلى مزيد من إثراء القيم الجمالية من حيث الملمس والشكل واللون حيث تعمل تلك العناصر على إثراء الإيقاع البصرى خاصة عندما تتكامل المنظومة فى الفراغ المعمارى وهى من أهم السمات التى يتميز بها الفن الإسلامى، وقد حول الفنان الخامة من كائن مادى إلى كائن حسى يتوافق مع الخامات الأخرى من حيث التصميم بالرغم من تنوعها فى المظهر حيث لكل خامة ملمسها المختلف وتقنيات تشكيلها ومظهرها العام، وأمكن للفنان تطويع الخطوط الهندسية والعضوية لتمد على المسطحات الخشبية و الحجرية، كما طوع نقوشه إلى مسطحات الخامة المستوية والمنحنية للوصول إلى منظومة متكاملة وتمتد النقوش من سطح إلى آخر ومن خامة إلى أخرى، ولم يكن ذلك التطويع من الناحية الشكلية فقط بل جاء أيضا من نتائج دراسات فى علوم الكيمياء التى برع فيها علماء عرب أمثال جابر ابن حيان وابن سينا حيث

توصل العرب إلى ابتكار العديد من الألوان ذات التراكيب التي من بينها طلاءات المينا للزجاج والخزف والألوان المذهبة دون استخدام الذهب، وهكذا استطاع الفنان الاستفادة من العلوم لتطويع الخامة لفلسفته وفكره بدلا من أن تطيع الأفكار إمكانيات الخامة وخواصها، وهكذا يرى الباحث أن تطويع الفنان المسلم للخامات لصياغة أسلوبه الفني المميز هو تأكيد على أولوية الموضوع في الفن الإسلامي فإذا كانت النقوش هي مجرد أشكال زخرفية لا قيمة تعبيرية لها لما أجهد الفنان نفسه في ذلك.



(صورة ٩)

التوافق بين خامات الخشب والحجر والنسيج في منظومة متكاملة

- العنصر السابع: العمارة الإسلامية

هي الفن الإسلامي المركزي والأضخم، والأكثر وقعا وسيطرة، وهي الفن الجامع للفنون التي تستقطب الفنون الأخرى، ولم يطلق على العمارة وصف الإسلامية لمجرد احتوائها نقوش إسلامية ولا لأنها تمارس فيها الطقوس الدينية، بل أبدع المسلمون طرزا خاصة بهم في أغلب أنواع العمارة بدءا من المساجد إلى البيوت والقصور والمدارس والحصون والقلاع والمستشفيات (البيمارستان) وحتى الأسبلة والتكايا والوكالات

والأضرحة، وكان لكل نوع من تلك الأنواع صفاته المعمارية والجمالية ودوره الوظيفي وقيمته الفلسفية التي توافقت تماما مع الاحتياجات الحياتية للإنسان المسلم، فالبيت الإسلامى يتميز بواجهة مستطيلة بها عدد قليل من النوافذ وباب صغير، واغلب المنازل عبارة عن مجموعة معمارية ذات مدخل واحد غالبا ما يكون ممرا، ويحتوى المنزل على أجزاء خاصة بالضيوف قريبة من المدخل حتى لا يختلط الزوار بأهل البيت من النساء، وكانت الخيمة البدوية تقسم بالقماش إلى مدخل وقسم خاص بالرجال والضيوف وآخر للأسرة، وحجرة أو قاعة الضيوف كانت رمز المستوى الاقتصادي للأسرة فكانت تحتوى على الممتلكات الثمينة وكانت أكثر الغرف تزيينا، والمنزل العربى لا يكتمل أبدا حيث هناك دائما احتمالات التوسع نظرا لزيادة عدد الأسرة بالزواج والإنجاب، ويمثل الفناء الداخلى للمنزل شيئا هاما إذ يمكن من توسيع المبنى بمبنى آخر تبعا لزيادة أعداد الأسرة حتى يصل إلى مستوى محدد فلا يتم الاستغناء عن الفناء ثم يتحول التوسع إلى الاتجاه الرأسى، ويظل الفناء يؤدي دورا وظيفيا فى تهوية البيت وإضاءته حيث تقع على هذا الفناء اغلب النوافذ وهى الأكبر حجما إذ تكون تلك الأفنية أكثر ظلا وبسبب الأشجار والنوافير تكون اقل عرضة للأتربة، وفى فصل الشتاء تكون سرعة الرياح فيها اقل نظرا لأنها أفنية مغلقة وهكذا فالعمارة الإسلامية لا يطلق عليها العمارة الإسلامية نظرا لنقوشها الإسلامية بل لأنها عمارة بنيت لتأدية وظائف روعى فيها الناحية الفلسفية فى الحياة اليومية للمسلم فهى تؤدي وظيفتها كماوى للإنسان يقيه الحر والبرد وعناصر الطبيعة المختلفة و وظيفتها الفلسفية من ستار يحمى خصوصية المسلم وأهل بيته.

أما عمارة المسجد فهو أول عمارة إسلامية أسست فى عهد الرسول (ص) ولم تتعدى كونها سقيفة ولكن اتسمت بأول أساس من أساس المسجد الإسلامى وهى مواجهة الكعبة للصلاة، ثم كانت سلسلة من التطورات حتى أصبح للمسجد عدد من العناصر الهامة كالمئذنة والقبّة من الخارج والمحراب والمنبر من الداخل، وقد برع المعمارى المسلم فى التصميم المعمارى الذى يؤدي عدد كبير من الوظائف فى العمل المعمارى الواحد



(صورة ١٠)

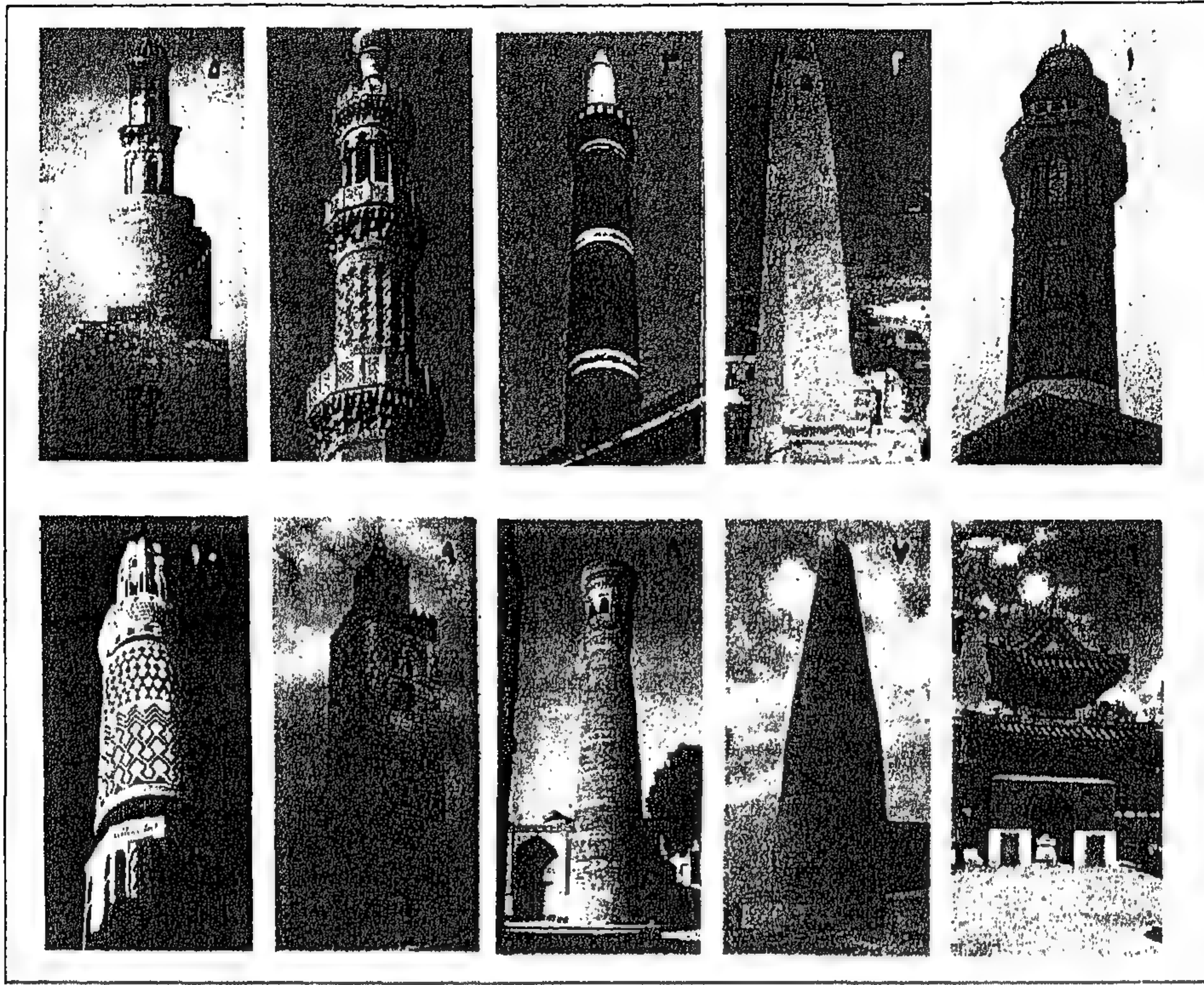
المدخل الضيق لفناء بيت السحيمي

فالمسجد مكان للصلاة ودراسة علوم الدين ومنبر الخلافة والشورى والمبايعة، و عمارة المسجد هي دراسة هندسية ورياضية و فلكية فاتجاه واجهة القبلة لابد وان يراعى فيه اتجاه الكعبة في أى مكان فى العالم، و للقبلة وظائف متعددة منها تحريك الهواء واتساع مجال الصوت و من الخارج هي علاقة فلسفية بين الأرض مسكن الإنسان والسماء رمز السمو الالهى و المنذنة تؤدى وظائف ملقف الهواء و ارتفاع مكان الأذان ليبلغ اكبر مساحة ممكنة من تبليغ الناس بوقت الصلاة حتى لا يعوقه جدران المباني الأخرى وهي بصريا خط يشير إلى السماء التى هي رمز السمو الروحاني الذى يهدف إليه المسلم.

تنوع العمارة الإسلامية:

كان للتنوع الثقافى و الجغرافى والزمنى اثرا فى تنوع شكل الفنون الإسلامية من مكان إلى آخر، و التنوع الذى نجده فى العمارة ناتج عن الطرز التى سبقت دخول الإسلام إلى تلك الأقطار ونظرا للتنوع الهائل فى العمارة الإسلامية فى الأقطار المختلفة وعبر العصور الإسلامية الممتدة فقد قسمها المؤرخون إلى تصنيفات متعددة حسب التاريخ أو حسب

الحضارات الإسلامية الكبرى و تفاعلاتها مع الطرز المعمارية الأخرى وتضمن ذلك التقسيم خمس مدارس هي مدرسة مصر وسوريا، ومدرسة المغرب وتشمل (تونس، المغرب، الجزائر، أسبانيا)، المدرسة الفارسية، والمدرسة العثمانية وتشمل (تركيا، الأناضول)، والمدرسة الهندية، ومن (صورة ١١) يمكننا أن نرى مدى التنوع في أشكال المنذنة كأحد العناصر المعمارية ذات القيمة التشكيلية الهامة، ويمكننا أن نرى مدى تأثير العمارة في مصر بالنقوش الهندسية الحجرية ومدى ليونة ورشاقة المنذنة وتحولها من مجسم ثمانى ثم دائرى ثم أعمدة تحمل نهاية بصلية الشكل، وتعمل هذه الأعمدة على وجود فراغات تمهد إلى الفراغ السماوى الأكبر تماما كما تقوم بهذا الدور العرائس فى قمة الكتلة المعمارية فيزداد التناغم بين العناصر المعمارية للمسجد، ثم تنتهى قمة المنذنة بشكل بيضاوى، ونرى كذلك تنوع النقوش فى كل جزء من المنذنة وشرفاتها، والمقرنصات التى تتميز بها العمارة المصرية أكثر من غيرها، وبالرغم من التماثل الرأسى للمنذنة إلا أن المشاهد لا يشعر بالرتابة بل على العكس حيث تعمل متغيرات القطر وتنوع الأجزاء فى كتلتها ونقوشها بالثراء والحيوية والإحساس برشاقة الكتلة المعمارية.



(صورة ١١)
 المآذن كأحد العناصر المعمارية
 وتنوعها عبر الامتداد الزمني للعمارة الإسلامية في العالم

- | | |
|---------------------------|---------------------------------------|
| ١- باكستان- مسجد وزير خان | ٦- الصين- نوجي |
| ٢- الجزائر - مسجد القرية | ٧- الصين- مسجد امين |
| ٣- تركيا - مسجد العيني | ٨- أوزبكستان- منارة الاسطوانة الحجرية |
| ٤- مصر- مسجد قرطمش | ٩- المغرب - مسجد قتيبة |
| ٥- مصر- ابن طولون | ١٠- اليمن - مسجد الباكيرية |

تأثير الفنون الإسلامية على الحضارة الغربية

سيطرت الحضارة العربية لفترة زمنية تصل إلى خمسة قرون، حيث كانت في ذلك الوقت من اكبر حضارات العالم، وكان لها أثراً كبيراً على الكثير من البلاد المحيطة بها أو بعيدة عنها من خلال العلاقات التجارية أو الحروب أو حج الأوروبيون إلى الأراضي المقدسة في فلسطين، ولذا كانت محط أنظار ملوك وأمراء الغرب الذين اقتنوا من تحفهم النادرة، وتأثروا بفنون العمارة والمشغولات الخزفية والخشبية والنسجيات اليدوية، وإننا لنجد أن الحضارة الغربية قد تأثرت بالفنون الإسلامية منذ أن بلغت أوجها وحتى يومنا هذا سواء من خلال فن العمارة أو الفنون الأخرى كفن الخزف والنسيج والخط العربي.

"وكان للعرب تأثير هام على أجزاء كثيرة من أوروبا لم يحتلوها، فنرى الفن والعمارة مطبقا في المباني والكنائس المسيحية على شكل تزيينات، هذا عدا أن أكثر الأبنية قام بإنشائها معماريون عرب، وأهمها ما كان في كاتالونيا حيث نرى المحارب والأقواس من الحديد، وحيث الأطناف محمولة على عوارض والنحت المطرز في تاج الأعمدة والفسيفساء، التي تعلو قمريات الأبواب، ولقد كتب بريس دافذن (إنهم - أي العرب - الذين أعاروا الغرب الأبراج المنزلية والمشربيات والتي أصبحت منذ نهاية القرن السادس عشر واسعة الانتشار في الغرب)".^١

"ويجب أن نذكر أن الأوروبيون في العصور الوسطى استعانوا بكثير من المعمارين الأجانب، ولقد ذكر (دولين) في كتابه عن تاريخ باريس (ولقد اشترك في عمارة النوتردام في باريس معماريون عرب)".^٢

^١ محمد زينهم: التواصل الحضاري للفن الإسلامي وتأثيره على فناني العصر الحديث، وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١، ص: ١٣٣

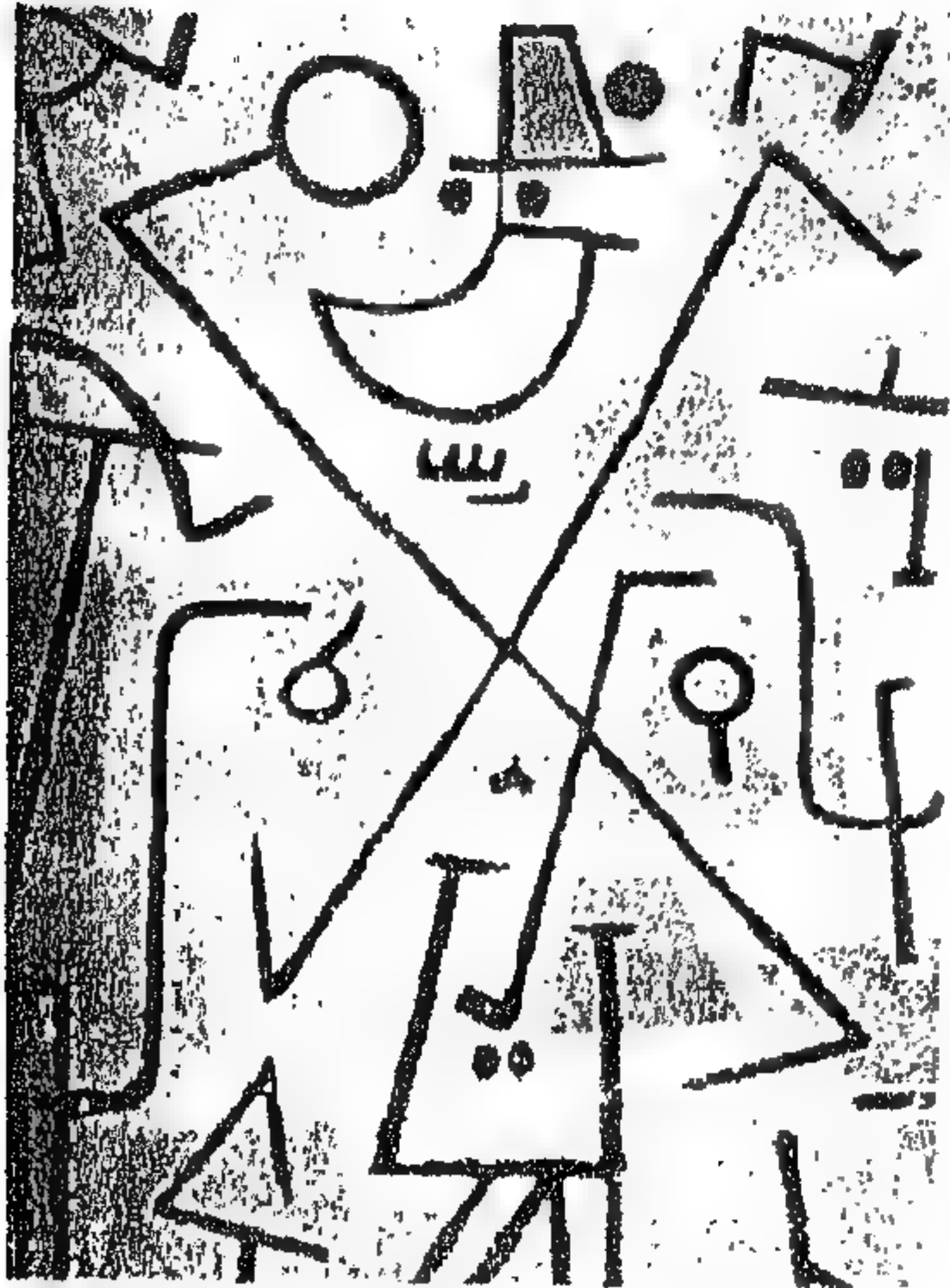
^٢ عفيف البهنسي: الفن والإستشراق، موسوعة تاريخ الفن والعمارة، المجلد الثالث، دار الرائد العربي اللبناني، ١٩٨٣،

أثر الخط العربى فى الفنون الأوروبية:
لفت الخط العربى أنظار الفنانين الغرب حتى أنهم استخدموه فى زخرفة
مبانيهم وأثارهم المختلفة.

" فنذكر من هذه التحف صليبا ايرلنديا من البرونز يرجع تاريخه إلى
القرن التاسع الميلادى حيث نجد عليه بالخط الكوفى عبارة (باسم
الله)....

وقد شاعت الزخرفة بالخط العربى على المنسوجات الحريرية التى
كانت تستخدم لحفظ مخلفات القديسين، وكان من اثر ازدهار التجارة
بين العالم العربى وأوروبا أن أقبلت بعض المدن الإيطالية على
استخدام الكتابة العربية على عملاتها، فقد سك أهل البندقية عملات
ذهبية تقليدا للعملة العربية اشتملت على آيات قرآنية وعبارات دعائية
بالإضافة إلى التاريخ الهجرى، وقد أطلق على هذه النقود العملة
البيزنطية العربية، وقد ظل العمل بهذه النقود حتى عام ١٢٤٩م^١.

كما تأثر العديد من الفنانين المصورين أمثال (بول كلى- Pull klee)
بالخط العربى الذى هو احد العناصر التشكيلية فى الفن الإسلامى



(صورة ١٢)
(بول كلى) والخط العربى

^١ محمد زينهم: مرجع سابق، ص: ١٣٦

"ولقد حاول بول كلى الاستفادة من الخط الجميل العربى فى كثير من لوحاته، وكان هذا الخط يشابه أحيانا صفحة من مخطوط كما لوحته (عالم هاربور)"^١

وتعود أسباب تأثر الفن الغربى أيضا بالفن العربى الإسلامى إلى حركة الإستشراق التى نشطت كثيرا فى اتجاه العالم العربى نظرا لاتساع الحضارة الإسلامية وما تركته من آثار فى أوروبا، كما فى الأندلس وصقلية وغيرهما، فقد جاء إلى الشرق العديد من الفنانين الذين ذاعت شهرتهم، وكان لهم أثرا عميقا فى الحركة الفنية الأوروبية أمثال (ديلاكروا - Delacroix)، الذى زار المغرب والجزائر، وكانت لزياراته أثرا فى إبداعاته، ومنها عمله الشهير (نسوة الجزائر)، ولم يكن تأثير الفن الإسلامى فى الغرب قاصرا على عصر النهضة والفترة التالية له، بل امتد ليلحق بفنون الحدائث كالتعبيرية والوحشية والتكعيبية والنقائية والبنائية.

"وقد ساعد على هذا التفكير إقامة الكثير من المعارض الفنية المتخصصة فى الفنون الإسلامية، وخاصة معارض السجاد الإسلامى فى ألمانيا ولندن، وأهمها المعرض الذى أقيم فى عام ١٨٩١م والذى سافر إليه ماتيس من باريس، وقد عبر عن دهشته وعن صدمة الوعى برهافة اللون فى تعليقه الشهير (إن فنانى الشرق جعلوا من اللون الصيغة التعبيرية الأولى) ولم يلبث ماتيس أن التزم بعقيدتهم اللونية الروحية"^٢.

ونجد كذلك من فنانى الحدائث (كلود مونييه - Claude Oscar Monet) رائد الفن التأثيرى، وقد تأثر بالنسجيات الإسلامية من حيث اللون حيث استخدمها فى أحد أعماله، وهى لوحة زوجته التى اتخذت فيها السجادة العربية الحمراء مساحة كبيرة من اللوحة، متأثرا بزيارته للجزائر التى قضى فيها عامين دارسا للحضارة العربية الإسلامية فيها.

^١ عفيف البهنسى: الجمالية الإسلامية فى الفن الحديث، دار الكتاب العربى، الطبعة الأولى، دمشق، ١٩٩٨، ص:

^٢ محمد زينهم: مرجع سابق، ص: ١٧٥

ولم يقتصر التأثير بالفن الإسلامى على قلة من فناني الحداثة المعروفين، بل امتد للعديد من أصحاب المدارس الفنية مثل (بيكاسو - Pablo Picasso)، أشهر فناني العصر الحديث الذي ولد في أسبانيا و التي ظلت تحت الحكم الإسلامى لفترة طويلة ولا تزال نرى آثاره فيها حتى يومنا هذا.

" ولعل ما قاله المؤلفون الذين اختصوا بالكتابة عن حياة بيكاسو مثل زرفوس وكاسو عن قرابته للعرب، مما يؤكد ما ورد في بحث دولوره الذي خصه بالحديث عن بيكاسو وعلاقته بالشرق المسلم دون أن ننسى ابولنير وهو الكاتب والشاعر والصديق الحميم لبيكاسو عندما قال كلمته المشهورة (لا نستطيع نكران سلاله بيكاسو العربية) والواقع أن التقاء بيكاسو بالفن العربى يكمن فى محاولة التسطيح التى يقوم بها كلا منهما " ^١.



(أ) (صورة ١٣) (ب)

بيكاسو والفن العربى

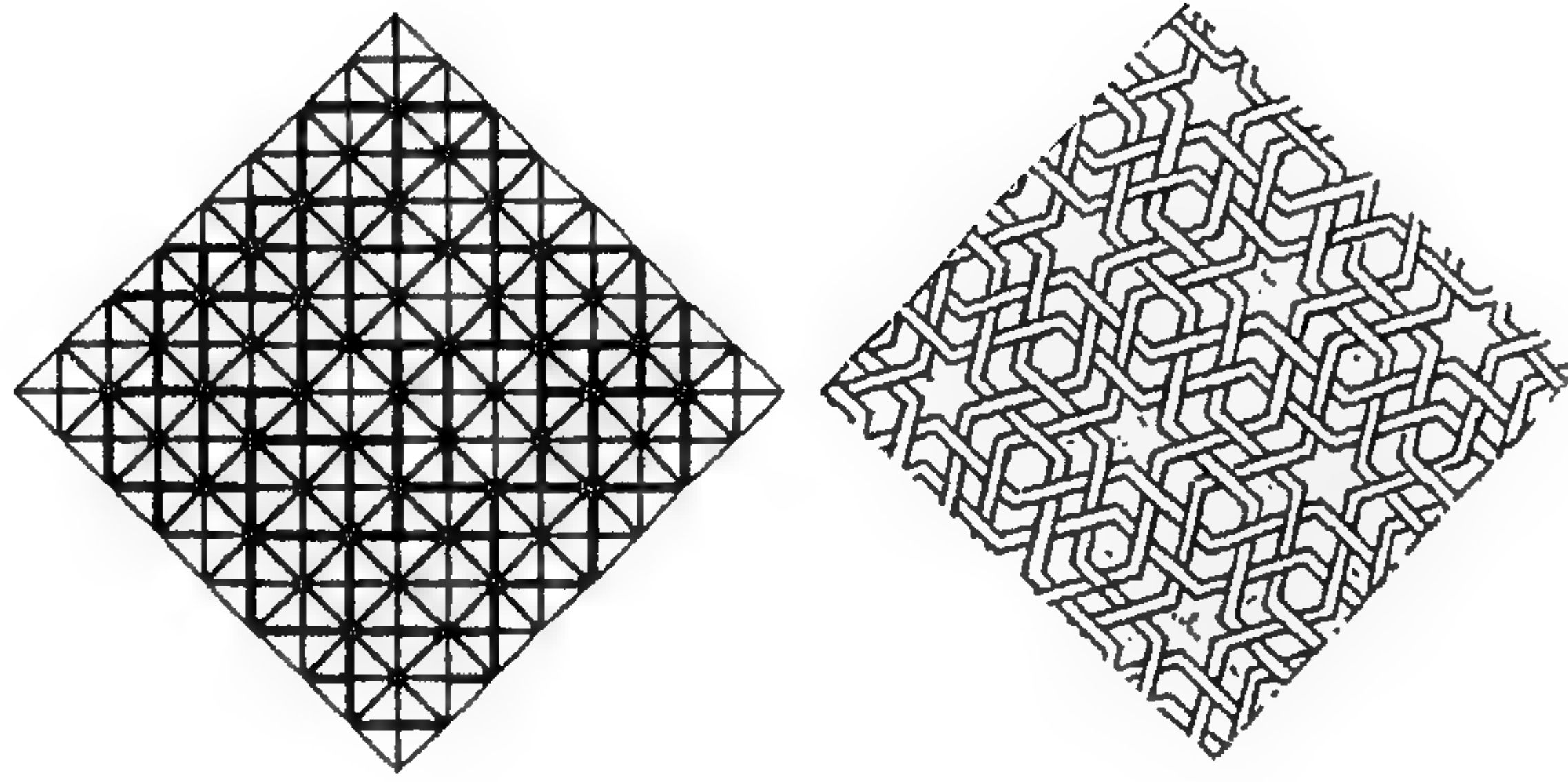
(أ) أنسات افينون - (ب) سجادة حريرية مطرزة - ق ١١ م

وفن بيكاسو التكعيبي معروف انه محاولة للنفاذ داخل المعنى الجوهري للأشكال وهو اسلوب يتقارب مع الاسلوب الذى يفكر به الفنان الإسلامى و من فناني الحداثة أيضا (كاندنسكى - Wassily Kandinsky) الذى تأثر فى سفره إلى تونس و التى أنجز من خلالها لوحاته (القط الأسود)

^١ محمد زينهم: مرجع سابق، ص: ١٩٧

و (النسوة فى الغابة) و (مدينة تونس) و (مقبرة عربية) و قد أثرت زيارته تلك على مفهوم اللون عند كاندنسكى.

أما (موندريان- Piet Mondrian) الذى اتسمت أعماله بالخطوط والأشكال الهندسية والألوان القوية المحددة والذى اندرجت أعماله تحت تصنيف الفن النقائى أو الصوفى كما وصفها هو، والتي تحاكي الفن الإسلامى الهندسى والتي تهدف كما يهدف الفن الإسلامى إلى النقاء الروحى، باختلاف أن النقاء فى الفن الإسلامى يأتى من مفهوم عقائدى



(صورة ١٤)

الهندسيات الإسلامية ولوحة (معين بخطوط رمادية) موندريان ١٩١٩م

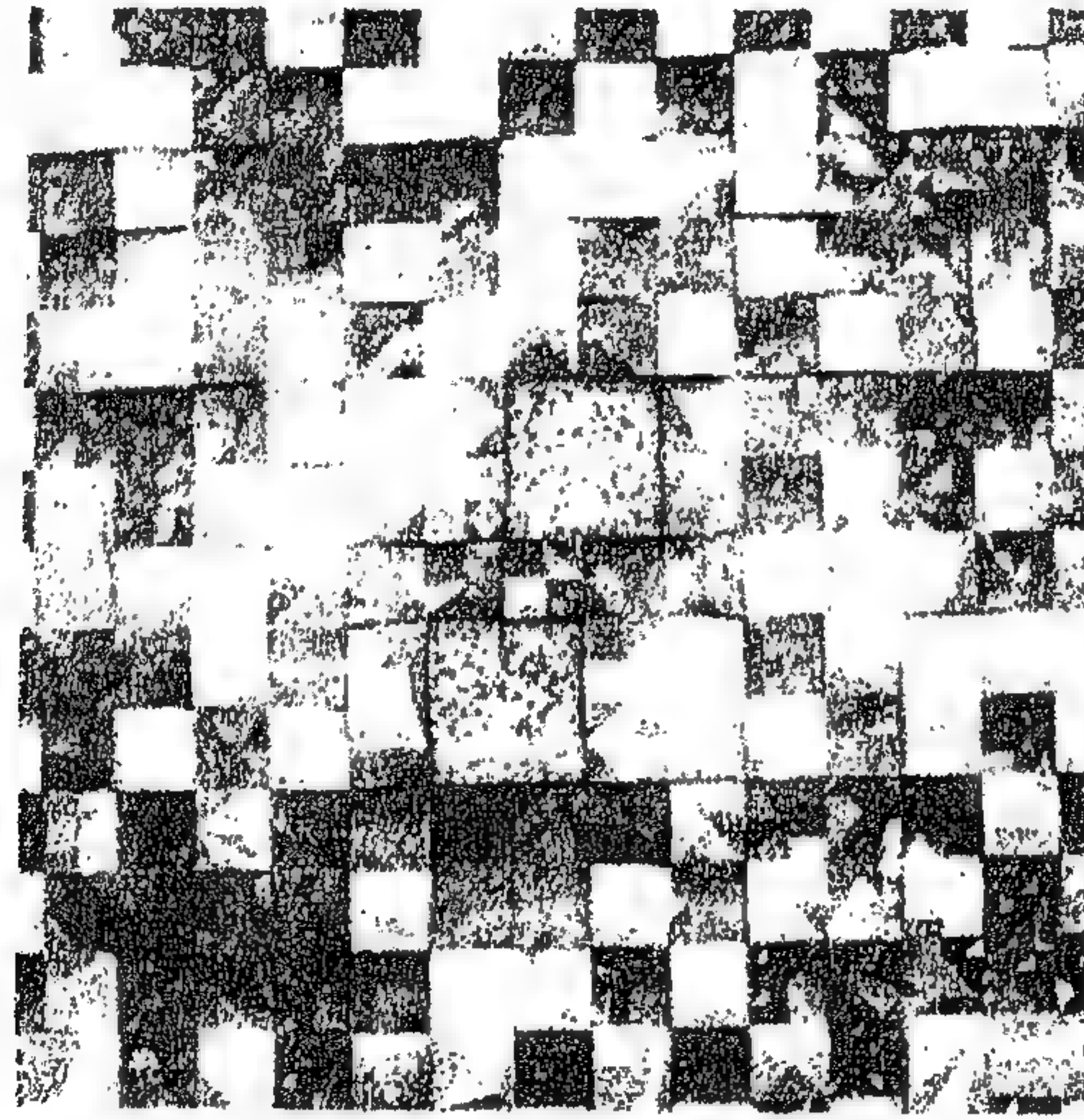
"وقد أورد ذلك موندريان فى مجلة الاسلوب *Destil* حتى أن بريون اعترف أن الفن الإسلامى شديد القرب بنقاط انطلاقه وبناتجيه من المبادئ التى أعلنها موندريان فى مجلة الاسلوب، والواقع أن كلا الأسلوبين قائم على الفكرة التجريدية المحضة أو الصوفية".^١

وهكذا نجد أن الفن الإسلامى كما تأثر بفنون الحضارات السابقة، فقد تطور من داخله بامتداده الزمنى والمكانى، فقد أثر كثيرا فى الحضارات التالية له، ولا يزال دوره ممتدا إلى فنون الحداثة التى أدت إلى ظهور فنون ما بعد الحداثة.

^١ محمد زينهم: مرجع سابق، ص: ٢١٩

الفنون الإسلامية المعاصرة:

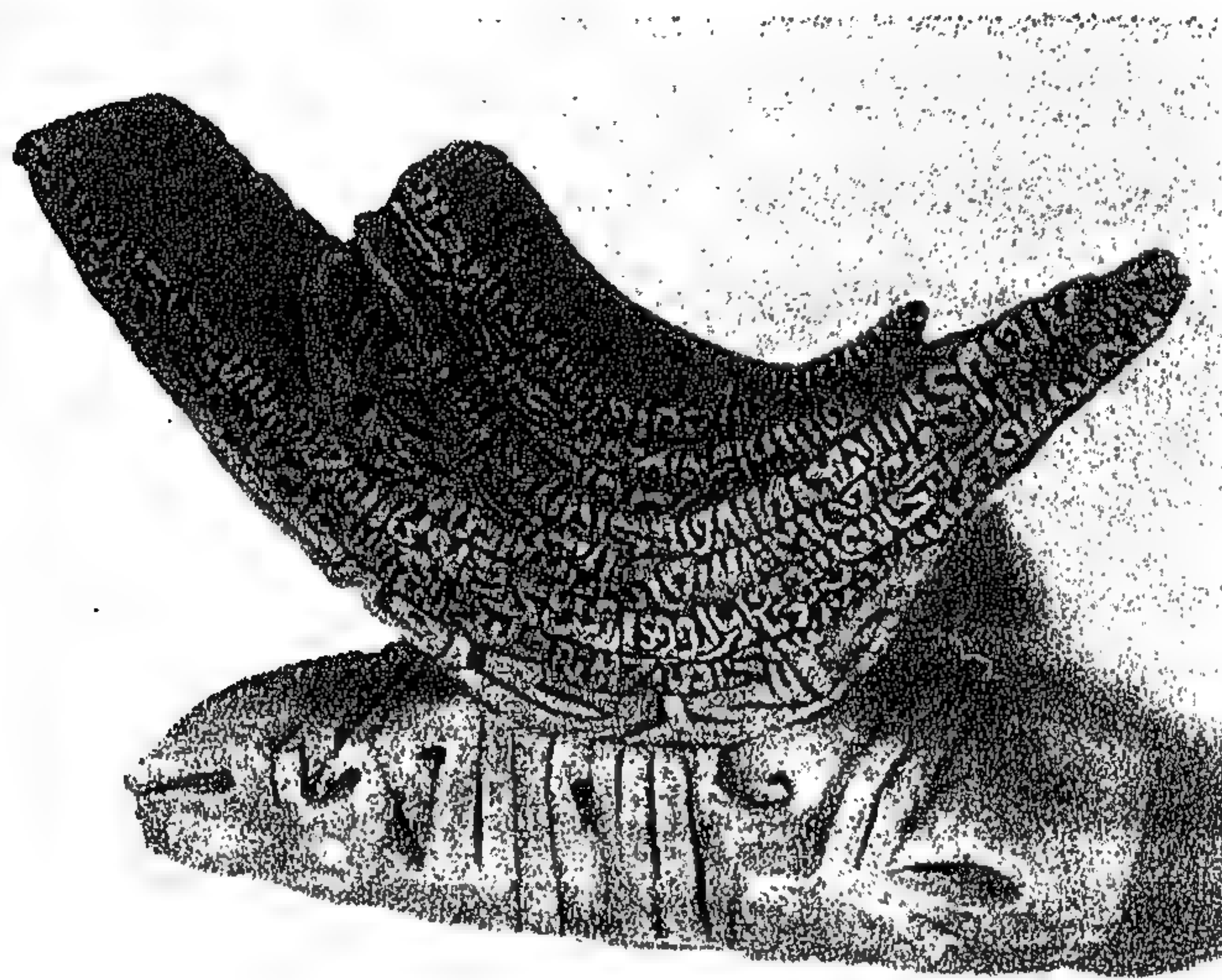
يمتد تأثير الفن الإسلامي حتى وقتنا المعاصر إذ يستمد العديد من الفنانين المعاصرين من جمالياته في كل فروع الفن التشكيلي، وهناك العديد من الأعمال تتناول هذا الفن من نواحي كثيرة فمن الفنانين من تناوله من خلال الاستلهام من بعض القيم الجمالية والصياغات التشكيلية والتي امتزجت بفلسفتهم وثقافتهم والمفاهيم والأساليب المعاصرة في الفن كما في أعمال الفنانين الأجانب السابق ذكرهم، وهناك فنانين آخرين جاءت أعمالهم المستوحاة من التراث الإسلامي من خلال استخدام العناصر الهندسية والتوريقات في بعض أجزاء العمل بنفس الشكل التي توجد عليه في الفن الإسلامي، ومنهم من قام بتحريفها، كما ظهرت أساليب كثيرة لتناول هذا الفن ومن تلك الأساليب تغيير اتجاهات الحركة إلى مسارات مختلفة في شكلها عن مسارات الحركة في الفن الإسلامي



(صورة ١٥)

عبد الرحمن النشار - مستوحى من الفن الإسلامي

وهناك من الفنانين الذين استخدموا الخط العربى وتنغيماته الإيقاعية مستوحيا من الفن الإسلامى وتنغيمات الأرابيسك فى الإيقاع الحركى وقد اتجه الفنان فى العمل فى (صورة ١٦) إلى الخروج عن الإيقاع المنتظم كأسلوب من أساليب التشكيل الخزفى الحديث، ويتسم العمل بالتناغم من خلال التكبير والتصغير واتخاذ الاتجاه الدائرى فى الحركة، وتحول الخط كمساحة إلى كتلة مجسمة تنبثق عنها الحروف والكلمات المتراسة والملتصقة و التى تشكل مسطحات حرة الحركة فى الفراغ ليمتد الفن الإسلامى من خلال الخط العربى إلى فنون الخزف الحديثة.

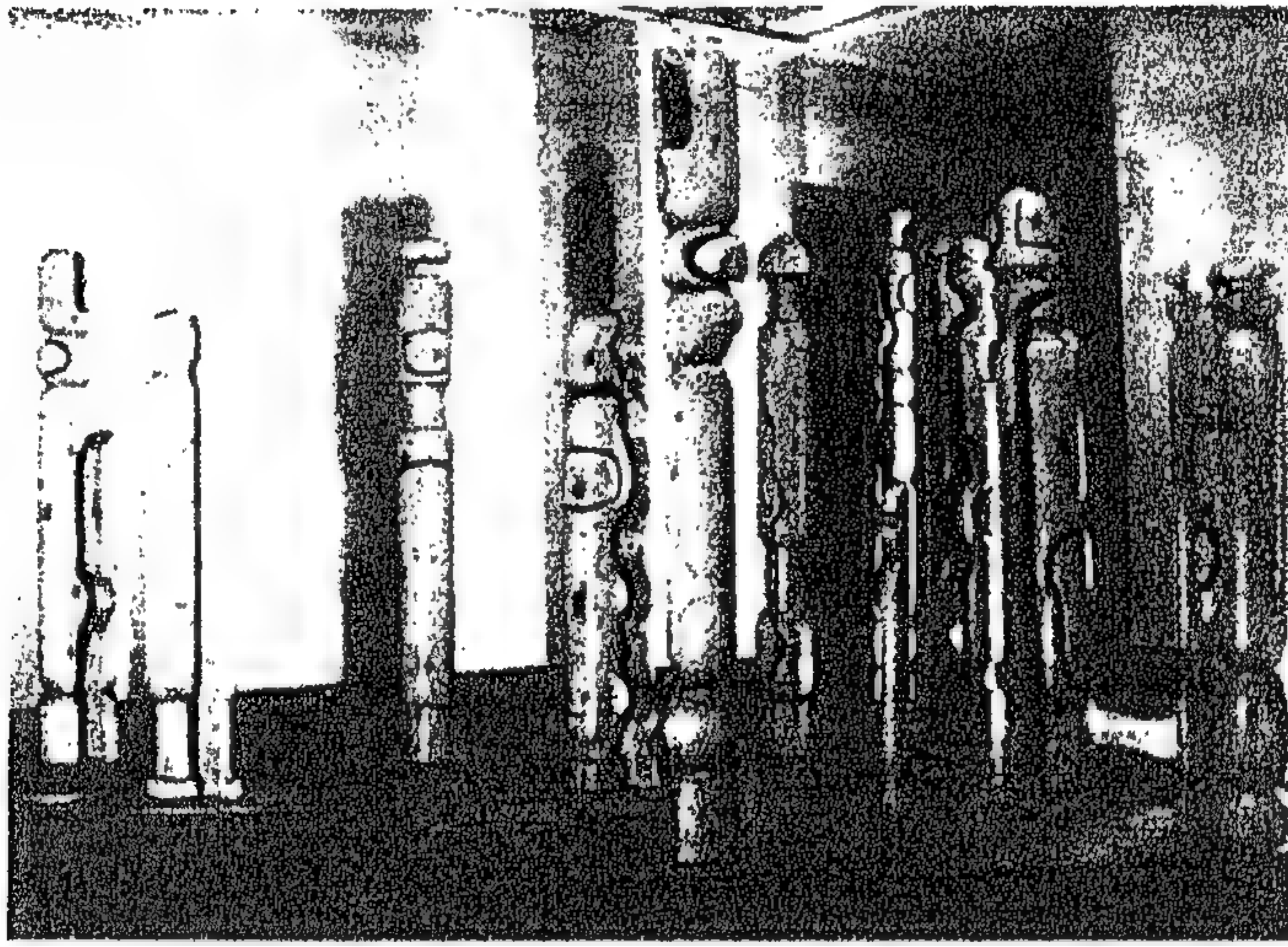


(صورة ١٦)

محمد الشعراوى - خزف مستوحى من الخط العربى

ويمتد الاستلهام من الفن الإسلامى إلى نواحى وأساليب متعددة من خلال المسطحات و الأعمال المجسمة، فاستلهم الفنان كما فى (الصورة ١٧) من خشب المشربيات أعمالاً فنية مجسمة وصاغها بأسلوب معاصر بتوزيع عناصر العمل فى الفراغ وقد استخدم الفنان قيمة التكرار ولكن أعاد صياغة الفكرة من خلال تكبير وتصغير المفردات بالإضافة إلى تغيير إيقاع التكرار من تكرار منتظم المسافة إلى تكرار متغير متبعا

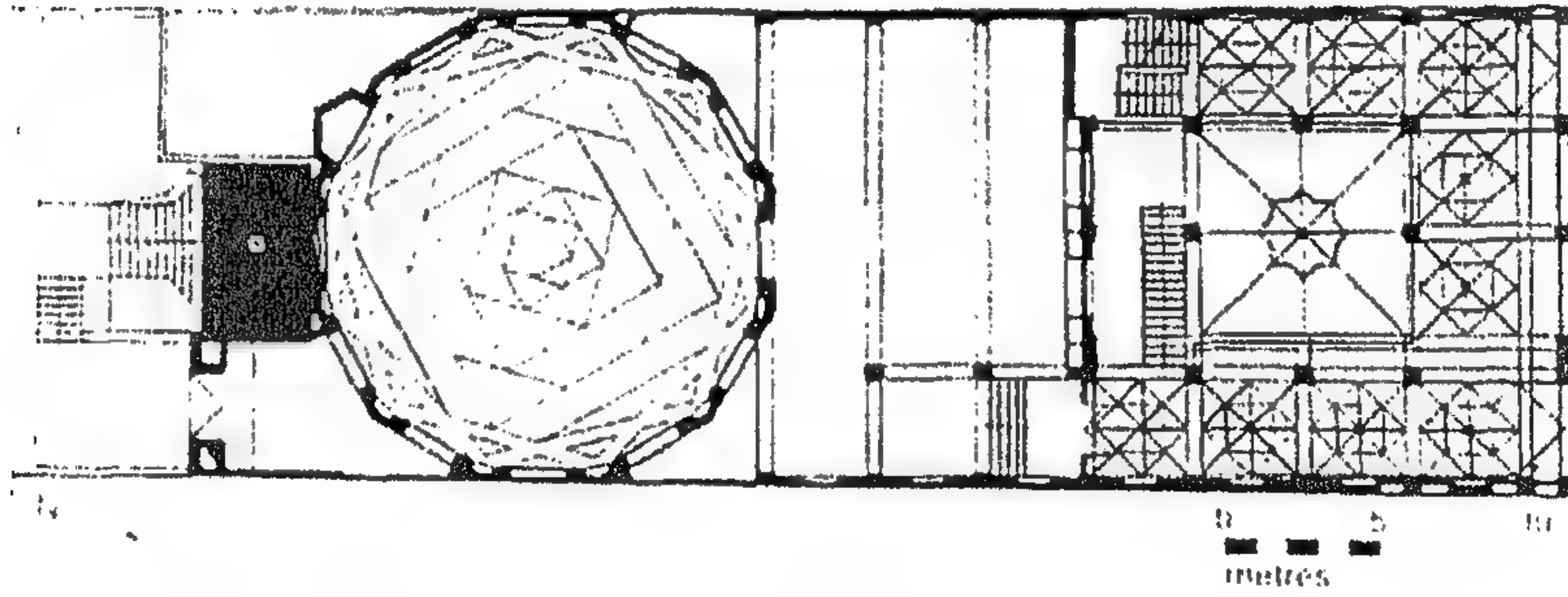
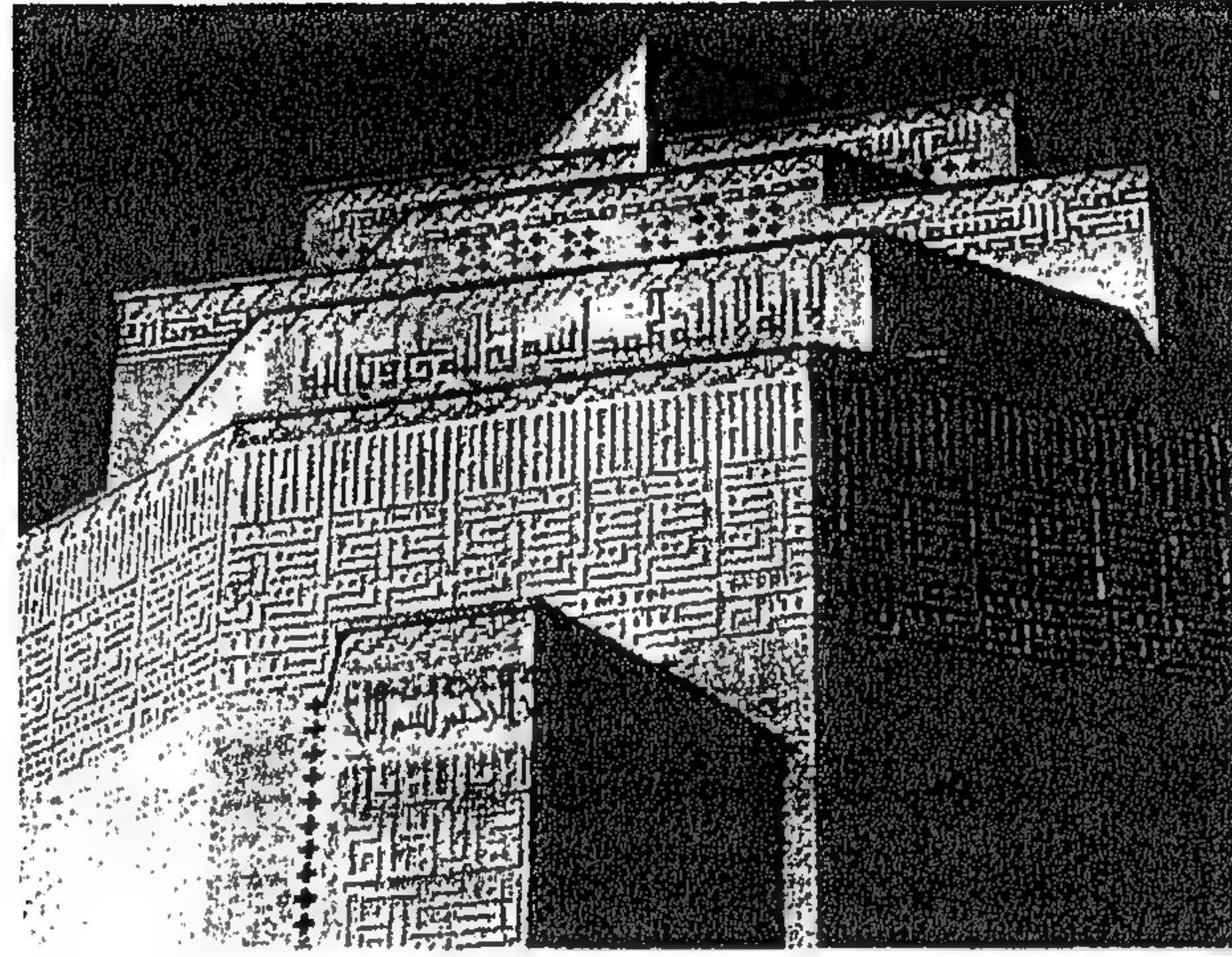
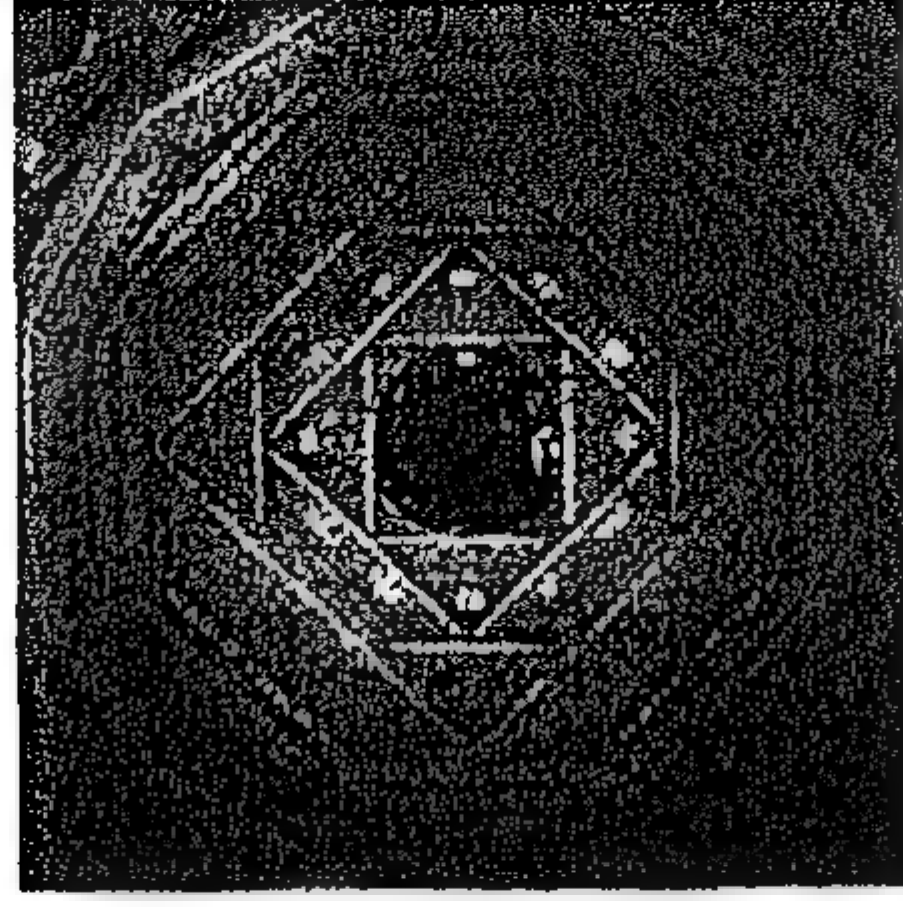
الأساليب الحديثة في صياغة العمل الفني، وهكذا أصبح هناك تباين في كثافة الكتلة و الفراغ، كما اتجه الفنان إلى تغيير شكل المفردة من مفردة إلى أخرى من حيث الطول ونسب أجزاء الشكل وتحليل كتلة المفردة الواحدة للوصول إلى حالة من توافق وتضاد بين بعض المفردات وبعضها، ليخرج العمل بصورة تتسم بالمعاصرة بالرغم من الاستلهام من الفن الإسلامي حيث اكتسب العمل سمات شخصية الفنان وفكره خلاف ما هو شائع في الفن الإسلامي من ذوبان الفرد داخل الكل.



(صورة ١٧)
صالح رضا - مجموعة من وحدات الأرابيسك

تأثرت الفنون الإسلامية بالطرز والحضارات التي دخلت في الإسلام وتأثر الفن الإسلامي بعوامل التطور الزمني، ولكن ظل محتفظاً بسماته خاصة في الفنون المعاصرة في الدول الإسلامية أو الفنون المرتبطة بالدين كالمساجد والمراكز الإسلامية في دول الغرب و يبدو ذلك واضحاً في عمارة المسجد الحديث التي تأثرت بالأساليب المعمارية المعاصرة في تلك الدول، وتفاوتت الأشكال المعمارية في تقاربها مع الشكل المعماري الإسلامي التقليدي والتطور الذي صاغ الشكل المعماري بمزيد من تبسيط العناصر التشكيلية والمعمارية الإسلامية كالمآذن والقباب والمحاريب التي تحولت إلى خطوط ومساحات أكثر تجريداً، ومن تلك النماذج ما

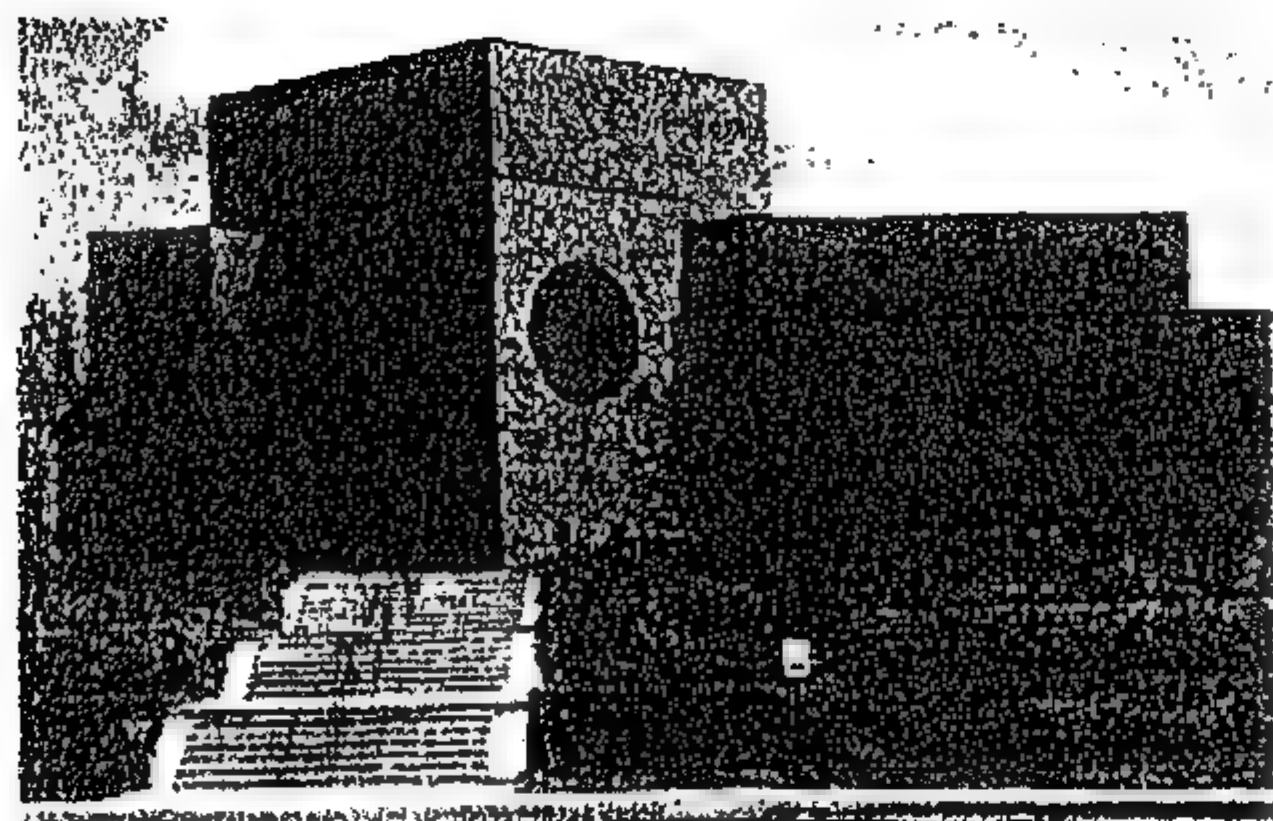
نجدّه في مسجد الغدير في طهران حيث لا يزال التصميم متأثراً بالعمارة الإسلامية إلى حد كبير سواء في الشكل الخارجي أو في التصميم المعماري المسطح الذي يستخدم نظام المربعات المتداخلة والنجمة الثمانية لتظهر من الخارج على هيئة أسطح متداخلة ومتقاطعة ويتحول الشكل الخارجي إلى تناغم رياضي هندسي ونظامية في الإيقاع على الرغم من تنوع العلاقات بين الأشكال الهندسية حيث تتحرك المساحات في الفراغ بين علاقات التوازي والتماثل والتقابل والتقاطع والتماس والتداخل بين الشكل المربع والثماني وبين النجمة الثمانية والمربعات المائلة لتحدث في التكوين الكلي نوع من الألفة من خلال نظام رياضي هندسي، ولا يتوقف الإيقاع الحركي عند المستوى الأفقي بل يمتد في المستوى الرأسي من خلال تكوين هرمي ونسبة ثابتة للتصغير كلما زاد الارتفاع، وتمتد تلك الإيقاعات المنتظمة بين العمارة من الخارج و من الداخل لتتحول إلى منظومة متكاملة تمثل شكل آخر من أشكال الفن الإسلامي الهندسي المركب في الفراغ مع استخدام الخطوط الكتابية الهندسية البارزة التي تعمل على إثراء السطح الخارجي للعمارة ولتستمر العلاقات في متوالية نسب التصغير للإشكال والمساحات الهندسية حتى تصل في صغرها إلى مجموعة من الفراغات الصغيرة ذات محاور رأسية وأفقية تعمل على تأكيد الإحساس بالنظام الهندسي كما نرى في (الصورة ١٨)



(صورة ١٨)
مسجد أغادير - طهران - ١٩٨٧/١٩٧٧

كما تغير شكل عمارة المسجد المعاصرة فى عدد من دول العالم وان كانت لاتزال تحتفظ بشكل يلمح المشاهد فيه الأصل المعمارى للمسجد من خلال المئذنة أو بعض العناصر الإسلامية كالأبواب والشبابيك والتي يتضح فيها اثر الحداثة المعمارية المتأثرة بمذاهب ومدارس فنون الغرب،

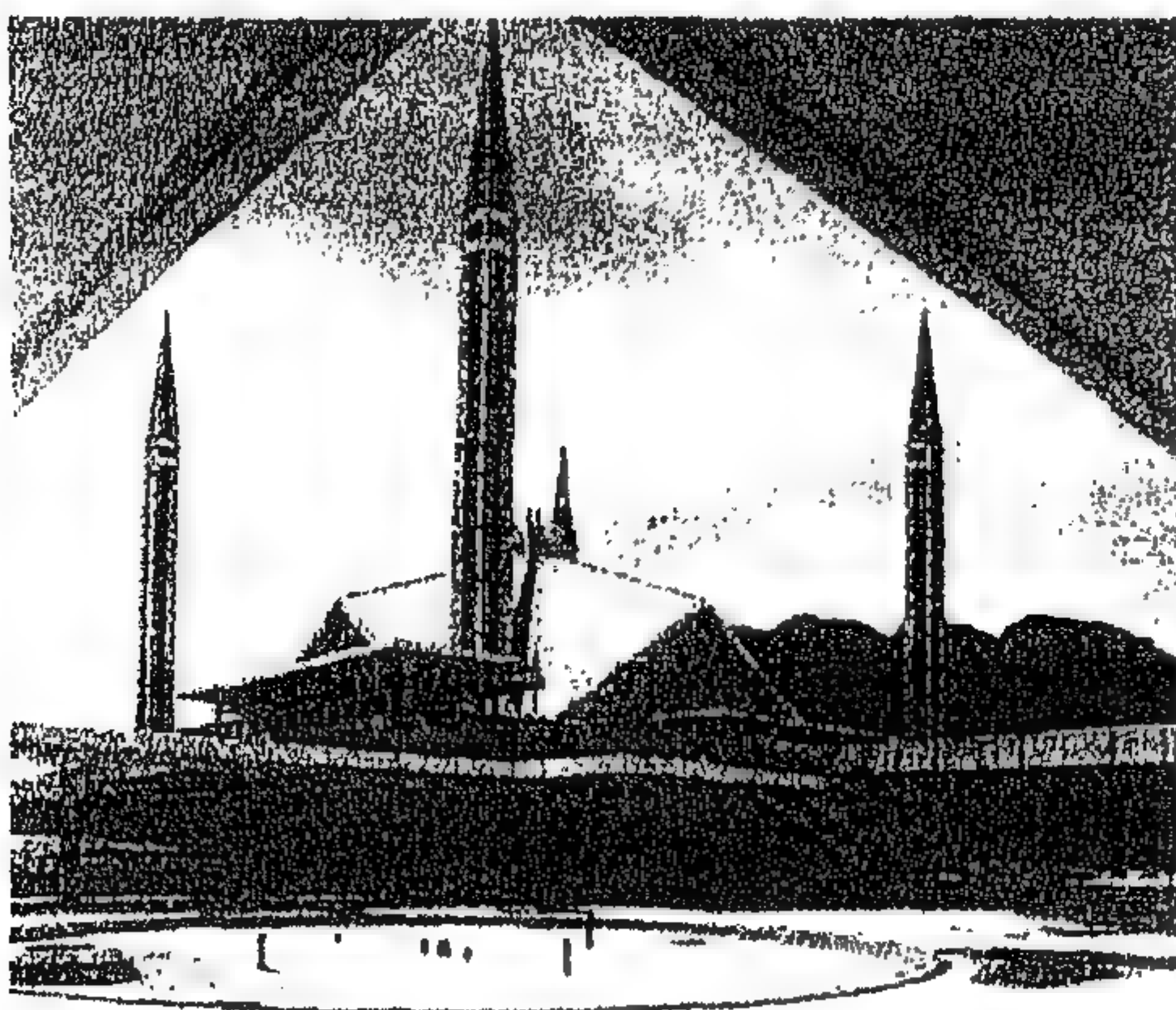
وتظهر الأعمال وقد ابتعدت عن مفهوم التماثل والتكرار المنتظم إلى التراكب والتقاطع والخطوط المائلة والمتعامدة في التصميم وفي الخطوط الخارجية للجدران كما في (صورة ١٩)



(صورة ١٩)
العمارة الإسلامية الحديثة

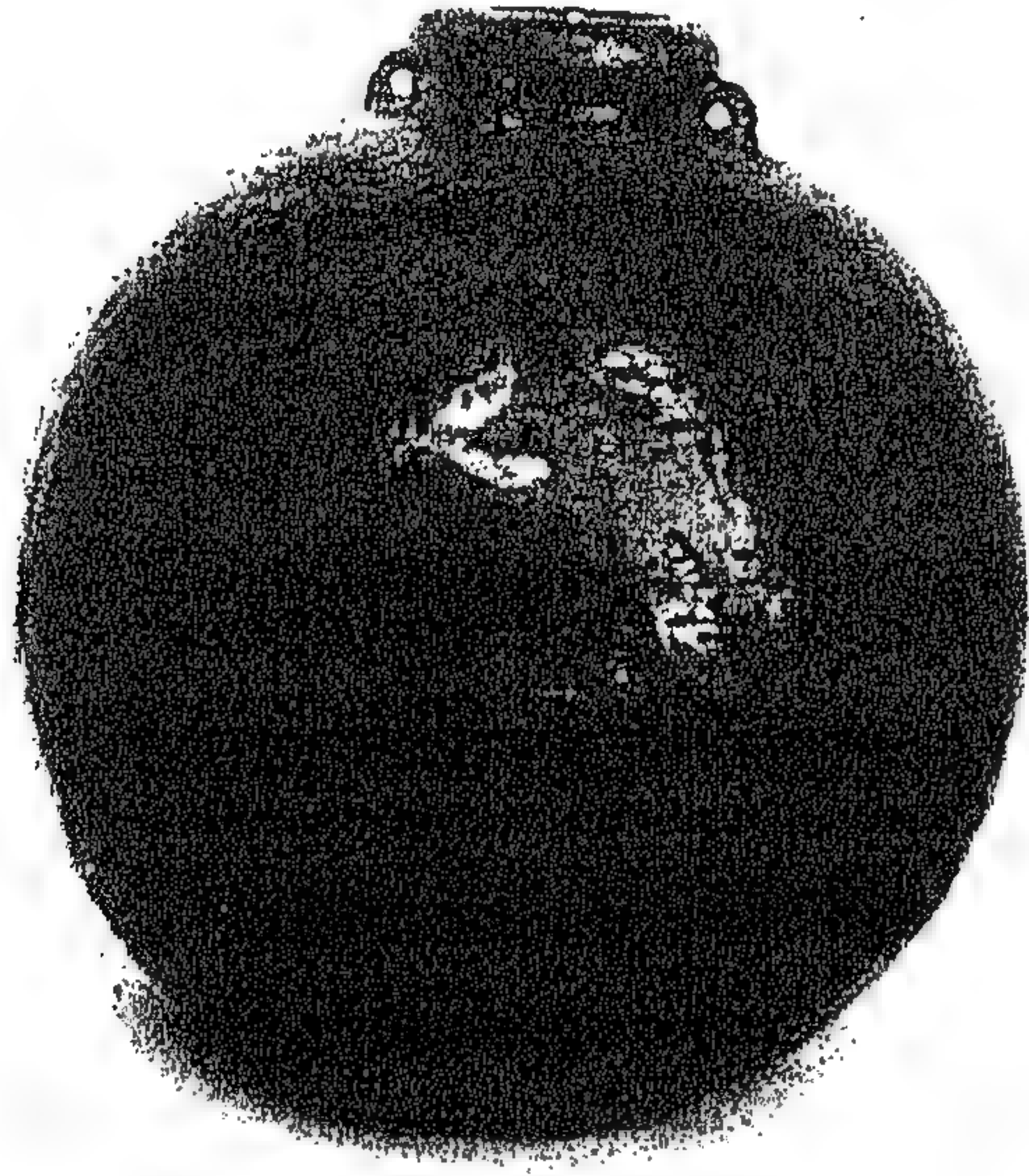


- المركز الإسلامي - أمريكا الشمالية - ١٩٨٠
- مسجد شريف الدين - البوسنة - ١٩٨٠
- مسجد وجامعة الملك فيصل - باكستان - ١٩٨٦/١٩٧٠



وهكذا يظل الفن الإسلامي ممتدا إلى الوقت الحاضر ومتنوعا بتنوع
الزمان والمكان ويتطور الثقافة والعلوم والتكنولوجيا.

ويظل للفن الإسلامي امتداده في فن الخزف لتصاغ الأعمال الخزفية
المستلهمة من الفن الإسلامي بصور عديدة، فهناك من استلهم من الشكل
(الفورم) وهناك من استلهم من التقنيات وهناك من استلهم النقوش
والكتابات، لتخرج أعمال خزفية معاصرة مرتبطة بشكل أو بآخر بالفن
الإسلامي وقد بدأ الخزف في مصر في العصر الحديث وفيه محاولات
للوصول إلى تقنيات الخزف الإسلامي فكانت محاولات سعيد الصدر في
تقنية البريق المعدني التي نجح في الحصول على نتائج مثمرة في هذا
المجال والتي تعد اليوم من تقنيات الخزف الحديث كما في العمل في
(صورة ٢٠)



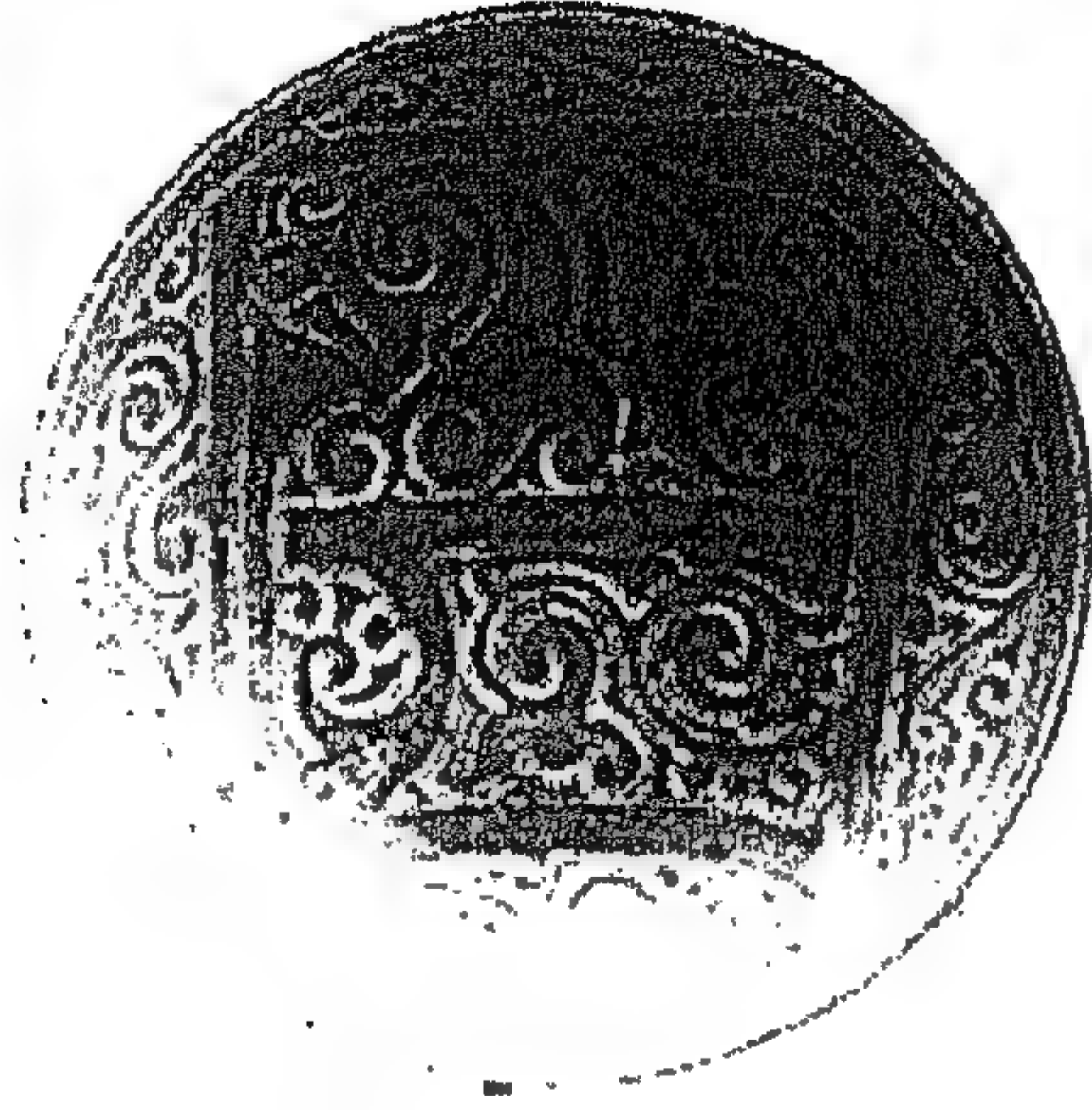
(صورة ٢٠)
سعيد الصدر - البريق المعدني

وهناك تجارب أخرى فى التقنيات من خلال عناصر الفن الإسلامى
كالرسم بالألوان فوق الطلاء الزجاجى والكشط فى البطانات الطينية
الملونة قام بها الفنان كمال عبيد فى (الصورة ٢١)



(صورة ٢١)
محمود كمال عبيد - الرسم بالألوان فوق الطلاء الزجاجى

ويستخدم الفنان الأرابيسك داخل تقسيمات هندسية مشابهة لاسلوب
الفن الإسلامى كشكل من أشكال إعادة صياغة توزيع العناصر الإسلامية
على سطح العمل الخزفى باستخدام التقنيات المتعددة وفى العمل (صورة
٢٢) استخدمت الفنانة أمينة عبيد طريقة التحزيز على سطح طبق خزفى
لتشكيل توريقات إسلامية داخل مربع تحيطه الدائرة وتلامس زواياه، وهو
ما يمثل علاقة أخرى بالفن الإسلامى لارتباط الدائرة بطريقة رسم المربع
وحيث تتلاقى خطوط الدائرة والمربع فى الشبكيات الإسلامية



(صورة ٢٢)
أمينة عبيد - من وحي التراث الإسلامي

وهناك من الفنانين من تناول الفن الإسلامي بأسلوب مختلف إذ تناول مفردة التوريقات الإسلامية ليشكل منها الشكل الخزفي ذاته وليكتسب الشكل حركة و يتناغم مع شكل المفردة التي تؤدي إلى وجود تجويف ويتحول الشكل من مجرد إناء إلى كتلة نحتية تجسم مفردة الأرابيسك الإسلامي وتتسم بالحركة والإيقاع وهو أسلوب يطلق عليه النحت الخزفي وهذه من سمات فن الخزف الحديث كما في (صورة ٢٣)، وهكذا فإن الفن الإسلامي استطاع أن يمتد في صور عديدة من خلال الفنون المختلفة وتقنياتها والصياغات الفنية في العصور والأزمنة المختلفة.



(صورة ٢٣)
حسن عبد الحميد- تشكيل خزفي إسلامي

الجوريزم:

لقد كان للعرب إسهامات وإبداعات عديدة في كل نواحي الحياة، وكل مجالات العلوم والفنون مرتبطة ببعضها البعض سواء عن طريق مباشر أو غير مباشر فالرياضيات كما هو معروف مرتبطة بشكل مباشر مع كل مجالات الفنون، والرياضيات من العلوم التي قدم فيها العلماء المسلمون إسهامات عديدة وكان الخوارزمي واحدا من أهم العلماء في مجال الرياضيات، فقد سمي بأبو الجبر نظرا لأبحاثه ودراساته في هذا المجال، والخوارزمي هو أبو عبد الله محمد بن موسى الخوارزمي (أبو جعفر) (حوالي ٧٨١ - حوالي ٨٤٥)، كان من أوائل علماء الرياضيات حيث ساهمت أعماله بدور كبير في تقدم علوم الرياضيات، ولد الخوارزمي في خوارزم في خراسان، (أوزبكستان حاليا). انتقل صغيرا مع عائلته إلى بغداد في العراق، قدم الخوارزمي معظم أبحاثه بين عامي ٨١٣ و ٨٣٣ من خلال دار الحكمة، التي أسسها الخليفة المأمون، و ابتكر الخوارزمي مفهوم الخوارزمية في الرياضيات و التي يقوم على أساسها علم الحاسوب، حتى أن كلمة خوارزمية في العديد من اللغات (ومنها algorithm بالإنجليزية) اشتقت من اسمه، بالإضافة لذلك، و قدم الخوارزمي أيضا إسهامات هامة في مجالات الجبر و المثلثات والفلك، وأدت أبحاثه المنهجية و المنطقية في حل المعادلات من الدرجة الثانية إلى ظهور علم الجبر، حتى أطلق اسم الجبر على هذا الفرع من الرياضيات من كتابه حساب الجبر و المقابلة، الذي نشره عام ٨٣٠، وانتقل هذا الاسم إلى العديد من اللغات، و قد أنجز الكثير في تجميع وتطوير العلوم التي ترجمت من حضارة الإغريق و الهند، فأعطاهما طابعه الخاص من الالتزام بالمنطق، بفضل الخوارزمي، يستخدم العالم الأعداد العربية التي غيرت و بشكل جذري مفهومنا عن الأعداد، كما انه قد ادخل مفهوم العدد صفر، الذي بدأت فكرته في الهند، ونظام الأرقام الصحيحة الذي يستخدم حتى يومنا هذا في العالم قد يسر الكثير من العمليات الرياضية والحسابية

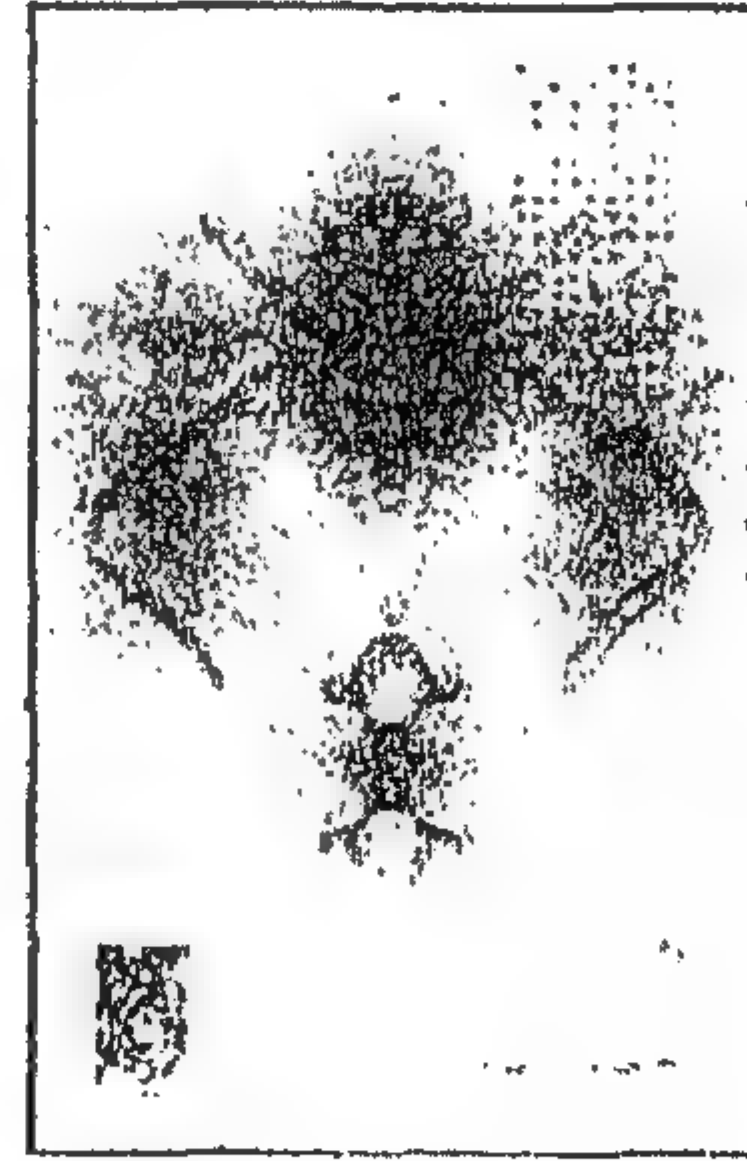
٠ ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩

النظام العربي الهندي

٠ ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩

النظام العربي الذي طوره العرب

أما الجوريزم فهو علم يدرس أجزاء الأرقام الصحيحة وهو ما يطلق عليها الأرقام العشرية مثل (٠,٥)، وتوصل العرب أيضا إلى نظام جذر العدد مثل $(\sqrt{9} = 3)$ ومضاعفات العدد مثل $(3^2 = 3 \times 3 = 9)$ وهو عكس الجذر وهكذا أصبحت العمليات الحسابية أكثر دقة، وقد استخدم العرب هذه العمليات الحسابية في علومهم وابتكاراتهم، كما استخدموها في الفن حيث تعتمد كثير من الرسوم الهندسية للنسب التي تعتمد على الجذر كرسم المثلثات والمربع والسداسي ومستطيل النسبة الذهبية وغير ذلك كما سيتعرض له الباحث في الفصل الثالث، ولم تتوقف الإبداعات العلمية والفنية عند تحديد واكتشاف النظريات الخاصة بعلوم الرياضيات والهندسة عند هذا الحد بل امتد حتى يومنا هذا فعلوم الحاسب الآلي (الكومبيوتر) تقوم على أساس العمليات الرياضية فبرامج تشغيل الحاسب الآلي تعتمد كلها على المعادلات الرياضية الدقيقة، وتعمل العديد من تلك البرامج في مجال الصور والألوان والتي وصلت بها الدقة إلى تحليل كل ملليمتر من الصورة والحاسب الآلي، وبهذا الأسلوب مكن الفنانين من إنتاج أعمال فنية مرتبطة بعلوم الحاسب الآلي حيث تمكنوا من إحداث تدريجات اللون واتجاهات انتشاره في أعمال فنية كما في (الصورة ٢٤)، وترتبط أجهزة الحاسب الآلي بالعديد من الأجهزة الملحقة التي تمكن من طباعة تلك الأعمال على الوسائط المختلفة.



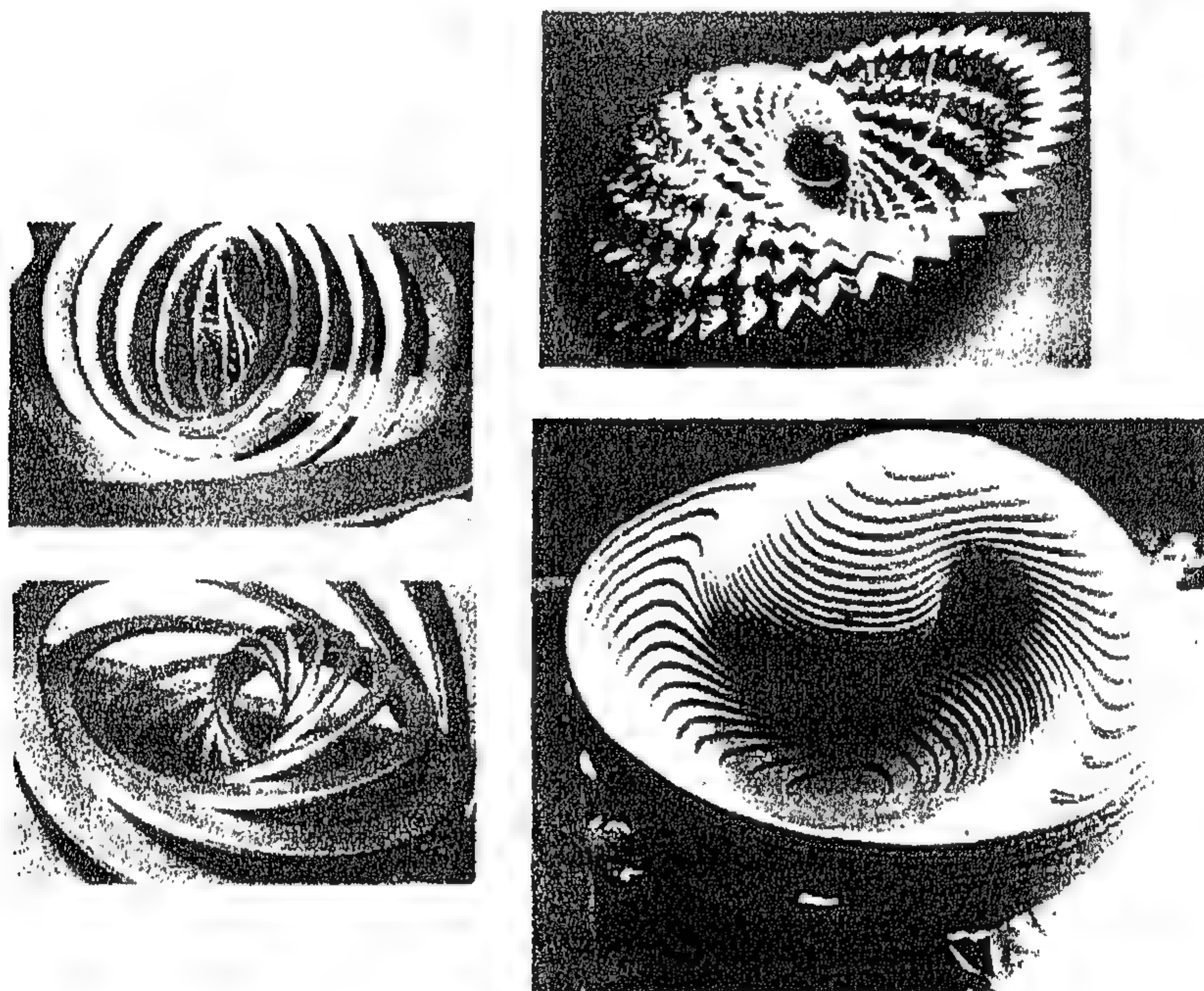
(صورة ٢٤)

(بيتر بيلز - Peter Beyls)

(إيزكل - Ezekiel)

فن مسطح قائم على معادلات الجوريزم من خلال الحاسب الآلي

ولا تتوقف برامج الحاسب الآلى على البرامج التى تتعامل مع الصور ذات البعدين وإنما هناك برامج لتصميم الأشكال ثلاثية الأبعاد وهناك أجهزة ملحقة بالحاسب الآلى تساعد فى تنفيذ بعض التصميمات الثلاثية الأبعاد كأجهزة (الراوتر) وأجهزة الليزر التى تقوم بتقطيع وحفر أسطح الخامات المتعددة والتى يستكمل الفنان تجميعها فى أشكال مسطحة أو مجسمة وبهذا الأسلوب تم تنفيذ جداريات محطات مترو الأنفاق بالقاهرة حيث تم تقطيع بلاطات السيراميك الملونة بأجهزة الليزر لتتعاشق وتتكامل أجزاء التصميم فى جدارية كاملة، واستخدم الفنانين الأجانب نظم الحاسب الآلى فى تصميم وتنفيذ أعمال من التشكيلات المجسمة



(صورة ٢٥)

(سيمون توماس - Simon Thomas)

مجموعة من الأعمال المجسمة القائمة على نظام الجوريزم والحاسب الآلى

ومن الأعمال السابقة يمكن ملاحظة القيم الحسابية والرياضية التي اعتمد الفنان عليها وكذلك عنصر التكرار، و هذه العلاقات الحسابية و الرياضية هي نتاج الجوريزم ذلك العلم الذي أبدعه وطوره العلماء العرب وان الشكل الفني الذي يتسم بالتكرار والتجريد هو اسلوب فلسفى استخدمه الفن الإسلامى واستخدمته المدرسة البنائية التي أشار المؤرخون إلى أنها قد استلهمت فكرها من الحضارة الإسلامية كأحد الحضارات التي امتدت فنونها إلى الكثير من دول أسيا وروسيا منبع تلك المدرسة والتي أشار إليها الباحث فى نهاية مقدمة الفصل الثانى.

مراجع الجوريزم والفن الحسابى تتوافر على شبكة (الانترنت)^١

^١ <http://www.verostko.com/algorithm.html#Note%201>

<http://www.verostko.com/alg-isea94.html>

<http://plus.maths.org/issue8/features/art>

http://en.wikipedia.org/wiki/Muhammad_ibn_Musa_al-Khwarizmi

لمحة فلسفية عن فن التجهيز فى الفراغ:

تظل المتغيرات السياسية والاجتماعية والعلمية والثقافية عوامل هامة فى تغير المفاهيم الشكلية والفلسفية للفنون، وقد أدت تلك التغيرات إلى ظهور مذاهب ومدارس فنية كثيرة خلال الفترة من أواخر القرن التاسع عشر وحتى عصرنا هذا، وقد صنفت مدارس ومذاهب هذه الفترة بفنون الحداثة وفنون ما بعد الحداثة، أما فنون الحداثة فكانت فى الفترة من نهايات القرن التاسع عشر وإلى منتصف القرن العشرين تقريباً، وكانت بداية تلك المدارس الفنية هى المدرسة التأثيرية التى وصفها النقاد بالمرحلة الانتقالية لفنون الحداثة والتى من بينها التكعيبية والبنائية والسريالية وغيرهم، وكان ظهور تلك المدارس نتيجة للتطور العلمى والصناعى وكنوع من الثورة على المفاهيم السائدة فى عصر النهضة وما تلاه من عصر الركوكو والباروك، ثم جاء النصف الآخر من القرن العشرين حاملاً معه متغيرات سياسية واقتصادية أخرى اجتاحت دول العالم، وما لبث أن تطورت وسائل الاتصالات والتكنولوجيا الرقمية بشكل مذهل وسريع مما جعل العالم يتحول من عصر الصناعة إلى عصر الاتصالات والمعلوماتية عبر الأقمار الصناعية و الانترنت ليظهر اتجاه جديد من العلاقات بين الدول وبعضها أطلق عليه العولمة وكانت بدايتها فكرة اقتصادية سرعان ما تحولت إلى الاتجاه الثقافى فى شتى النواحي الإنسانية بما فيها الفنون.

الحداثة

يطلق مصطلح الحداثة على الفنون فى الفترة من منتصف القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين وهى تلك الفترة التى تحول شكل الفن فيها من محاكاة الطبيعة إلى الأساليب الفنية التى تأثرت بالاكشافات العلمية وتطور الصناعة، وكانت المدرسة التأثيرية التى اعتمدت على نظريات الضوء - التى كان للعرب سبق فى اكتشافها - هى أولى المذاهب التى تحولت عن محاكاة الطبيعة بالشكل التقليدى، ثم ظهرت مذاهب أخرى كالتعبيرية والوحشية الدادية، كما ظهرت المدارس التى اتخذت الطابع الهندسى كالتكعيبية والبنائية والمستقبلية وغيرهم،

وتبينت تلك المدارس والمذاهب فلسفة نتجت عن الأحداث السياسية والصناعية والتكتلات العسكرية والاقتصادية والحروب العالمية والأهلية، فأتجه الفنان للتعبير عن جوهر الإنسان والأشياء فتحول من العالم المرئي إلى العالم الخفى ومن تعقيد الشكل وبساطة المعنى إلى بساطة الشكل وتعقيد الجوهر، فالعمل الفنى قبل الحداثة كان ملتزما بتقاليد الظل والنور والمنظور والتفاصيل والألوان للتعبير عن مفاهيم أساسية كالحب والخير والعطاء والأمومة والطبيعة، أما فنون الحداثة فشكل العمل الفنى الذى تغيرت فيه المفاهيم الجمالية فتحوّلت القيم الجمالية فى العمل الفنى إلى الخطوط ومساحات الألوان والتجريد وأصبح المضمون الذى يعبر عنه العمل الفنى أكثر غموضا ويعبر عن الانفعالات النفسية شديدة الانفعال.

يفسر روبرت اتكينز مصطلح الحداثة بقوله

"هو مفهوم يختص بالمرحلة المؤرخة من عام ١٨٦٠ حتى عام ١٩٧٠ ولقد استخدم لوصف وتفسير طراز ومعتقد خاص بالمنتج الفنى خلال تلك المرحلة، وهو مصطلح استخدم للحديث فى فلسفة الفنون، وأهم ما يميز فنون تلك المرحلة هى عدم اهتمامها بتقاليد الكنيسة الدينية على الفنون، و لا العرف الخاص بمفهوم الدولة و النخبة الأرستقراطية وذوقها الخاص".^١

وأصبح بذلك الفن الحديث بمثابة التحول من الموضوعات الكبرى التاريخية و العقائدية إلى تفاصيل الحياة الإنسانية، ومن أهم المفاهيم المرتبطة بالحداثة هي فكرة (التجريب-Experiment) وذلك للبحث عن خصائص جديدة للفن

"ارتبط مفهوم الفن الحديث بالمجتمع المدنى الصناعى، حيث عبر الفنانون بمضمون خاص عن العالم التكنولوجى الجديد والعلوم الحديثة متأثرين بمفهوم الحركة والسرعة كما يتضح فى أعماله المستقبلية (Futurism) والمفهوم الخاص بالنموذج العلمى كما فى أعمال البنائية (constructivism) والبحث عن الروحانيات فى

أعمال التجريدية (Abstract) والطقوس الدينية الخاصة بالعوالم المحجوبة (Shamanism) وكما في أعمال الحركة النسائية (Feminist art) والفن الانفعالي (Action painting) كرد فعل للمادية الحديثة، وأيضاً احتوت فنون الحداثة الاتجاهات التعبيرية (Expressionism) والتي تعكس الرؤية الجديدة للفنون البدائية الأفريقية، وثقافة المحيط والتي تختص بحضارات قديمة صاغت الأساطير الخاصة بمعتقدات تلك الشعوب".^١

وفي المرحلة الانتقالية من الحداثة إلى ما بعد الحداثة أثرت العديد من الآراء النقدية التي تزيد مفهوم الحداثة وضوحاً، فينتقد الفيلسوف (جان فرانسوا ليوتارد) مرحلة الحداثة بقوله:

"إلا أن أهم معالم المرحلة الراهنة من معالم المعرفة الإنسانية، هو سقوط النظريات الكبرى ويقصد بها الأنساق الفكرية التي تتسم بالجمود، والتي تزعم قدرتها على التفسير الكلي للعالم أو المجتمع، ومن أمثلتها البارزة الأيديولوجيات".^٢

وفي هذا النقد يميل (ليوتارد) إلى القصد بأن مذاهب ما بعد الحداثة يمكنها أن تقترب من التفاعل النشط بين الفنان والجمهور ويمكنها التواصل مع اتجاه العولمة، وينقد ليفي شتراوس مرحلة الحداثة بقوله الذي يؤكد ويفسر مرحلة ما بعد الحداثة فيقول:

"إن الانثربولوجي الغربي حين يدرس (الآخر) غير الغربي، ليس من أجل أن يكتشفه في اختلافه الحقيقي كآخر، وإنما يدرسه ليؤكد فيه كل ما يثبت و يعيد إنتاج (مركزية) و (ذاتية) مقابل إعادة إنتاج (هامشية الآخر)".^٣

^١ عادل محمد ثروت: المفاهيم الفلسفية لفن الواقعية الجديدة وفن التجهيزات الفراغية كمدخل لإثراء التعبير في التصوير، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠١، ص: ١٥٩

^٢ Lyotard: The postmodern condition, Manchester, 1984, P. 35

^٣ Claude Levi-Strauss: Anthropologie Structural, Paris, 1958, P. 67

وهذا معناه أن مرحلة الحداثة قد قصرت عن اكتشاف و فهم فنون وفلسفة الإنسان خارج المركزية الأوروبية، وهذا فيه تلميح إلى أن مرحلة فنون ما بعد الحداثة تحاول فهم واكتشاف الآخر.

ما بعد الحداثة

عرفت فنون ما بعد الحداثة بأنها الفنون التي هي بمثابة ثورة على مفاهيم فنون الحداثة التي اتسمت بجمود التفاعل بين الفنان من خلال عمله وبين الجمهور حيث لم تعتن فلسفتها وجمالياتها إلا بفئة اختصت بمتابعتها ودراستها وتذوقها، بينما فنون ما بعد الحداثة التي يشير النقاد إلى أن بدايتها كانت بين نهاية الستينيات وبداية الثمانينيات، وعلى كل فقد عملت فنون ما بعد الحداثة على دعم العلاقة بين الفنان والجمهور باختلاف جنسه أو وطنه، إن فنون ما بعد الحداثة هي الفنون الموازية لفكر وثقافة العولمة الباحثة عن المعرفة والمعلوماتية أينما كانت، ومن هذا المنطلق يعرف اشلى بونيتو فن ما بعد الحداثة ب:

" انه يعود إلى الطرز القديمة وفي نفس الوقت يمضي للأمام، وهو قلب لفكرة التقدم رأسا على عقب، تلك الفكرة التي كانت في الماضي تتجه نحو التجريد، وهي تتضمن الأساليب والطرق التي استبعدتها الفنون الحداثية مثل (إعادة القيمة إلى الصورة)".¹

وبالرغم من الفارق الزمني بين عصر الفيلسوف (نيتشه) وعصر فنون ما بعد الحداثة إلا أن المؤرخين اعتبروه الأب الروحي لفلسفة ما بعد الحداثة لان أفكاره سبقت عصره ونادت بما نادت به فلسفة ما بعد الحداثة.

" إن نيتشه كان أول من نادى بحداثة تقوم على تحليل الثقافة الماضية بعيدا عن الأسطورة، وذلك بدءا من ثقافة العالم القديم، حيث يعتبر المؤرخون أن نيتشه كفيلسوف (هو الأب الروحي لما بعد الحداثة) فقد كان أول من نظر إلى الوجود بشكل جذري في أواخر القرن

Achille Bonito Oliva: Transavantgarde, International Milan, 1982, p. 44

التاسع عشر، ورأى انه لكى نتحدث عن الوجود (حادث) مما يعنى انه لكى نتحدث عن الوجود، يبدو حتميا أن نفهم إلى مدى ما وصلنا مع الوجود، مادام أن الوجود ليس شيئاً خارج (حدوثة) وهو لا يصير نفسه إلا داخل تاريخية مزدوجة، تاريخيته وتاريخيتا، ووجهة النظر هذه لا تنتمى فى الواقع إلى الحادثة، وإنما تشكل صحيح ما بعد الحادثة".^١

وحيث أن من لا ماض له لا حاضر، فإن الإنسان لا يمكن له أن يتطور التطور الصحيح إذا فقد هويته وتاريخه ويرى (هيدجر):

" إن العصر الحديث يدعو إلى السير بأحد الاتجاهين: إما أن يتابع السير حتى خاتمة التاريخ الغربى (الكارثة)، وإما أن يقود نفسه إلى بداية جديدة، وهى العودة إلى الأصول والتي تعنى التقدم نحو المستقبل، نحو شئ يتجاوز الحادثة، وهو حادثة الحادثة، أى ما بعد الحادثة".^٢

أما (دريدا) فيرى أن عصر الحادثة قد افقد الإنسان هويته، ففلسفة فنه بلا ملامح تحمل هويته

" إن غياب الوطن هو سبب العدمية التى أفقدت الإنسان ماهيته، فالتهديم والتفكيك الذى يبدو ظاهرة أساسية فى الحادثة هو مظهر العدمية وفقدان الهوية – ويرى أن ما بعد الحادثة وعيت لمفهوم استمرارية الزمان رافضة انقطاع الحاضر عن الماض".^٣

إن دراسة العمل الفنى أو المدرسة أو المذهب لا يتم بشكل صحيح إلا من خلال التحليل الفلسفى والتشكيلى ويرى الباحث فى دراسة (ايمن السمرى)^٤ الذى قدم دراسة تشمل النواحي الفلسفية و التشكيلية يمكن أن

^١ عصام عبد الله: الجنور النصوية لما بعد الحادثة، بحث منشور، مجلة الفلسفة والعصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، العدد الأول، السنة الأولى، أكتوبر، ١٩٩٩، ص: ٤٣٩

^٢ عفيف البهنسى: من الحادثة إلى ما بعد الحادثة فى الفن، دار الكتاب العربى، القاهرة، ١٩٩٧، ص: ٨٦

^٣ عفيف البهنسى: المرجع السابق، ص: ٨١

^٤ ايمن الصديق على السمرى: المفاهيم الفلسفية و الفنية للحضارات القديمة، وارتباطها بفنون ما بعد الحادثة كمدخل للاستلها فى التصوير، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠١، ص: ١٤٩

تفسر المزيد من مفهوم ما بعد الحداثة فى نقاط قسمها إلى سمات تشكيلية وأخرى فلسفية يستعرضها الباحث ويلخصها فى سياق آخر تحت نفس المسميين.

أ - السمات الشكلية لما بعد الحداثة:

- ١- العمل الفنى المنتمى لفنون ما بعد الحداثة هو عمل فنى غير تقليدى، وليس المقصود انه غير منتمى للواقعية أو التشخيصية، ولكن المقصود أن تكون الصياغة والمضمون غير تقليديين.
- ٢- تتخذ فنون ما بعد الحداثة شكلا آخر حيث أنها لا تهتم بالأعمال المتحفية فهى تستخدم تجهيزات و تركيبات يصعب الحفاظ عليها بعد العرض، ولكن يمكن توثيقها بالأجهزة التكنولوجية الحديثة كالفديو و الكمبيوتر، وهى ليست صفة عامة ولكنها سمة للكثير من الأعمال
- ٣- تنقسم فنون ما بعد الحداثة باحتوائها للكثير من الثقافات لاهتمامها بفنون الحضارات السابقة والتراث، و كذلك ارتباطها بالطبيعة والبيئة وحتى الحضارة الحديثة، لاهتمامها بالانفعال الإنسانى تجاه الحياة بكل نواحيها
- ٤- الخامات فى فنون ما بعد الحداثة شديدة التنوع و متعددة المصادر، سواء كانت المصادر من الطبيعة كالمواد المعدنية والخامات الطبيعية أو الصناعية كالمواد الكيميائية أو الأشياء سابقة التصنيع وكذلك الوسائط التكنولوجية كأجهزة الفيديو والكمبيوتر والليزر وغيرهما
- ٥- لم يعد الفنان فيما بعد الحداثة متميز بأسلوب خاص فى التكوين أو اللون أو الصياغة الشكلية، ولكن ما بعد الحداثة احتفظت بخصوصية الفنان الثقافية والفلسفية من خلال الرؤية التى يقدمها فى عمله

٦- تتماشى فنون ما بعد الحداثة مع فلسفتها تجاه مشاركة الجمهور، فعملت على التواصل من خلال النقاش مع الجمهور بالتفاعل المباشر في فن الأداء، أو استخدام عنصر الكتابة كمفردة من مفردات العمل الفنى، وأدخلت أشكال أخرى للفنون ضمن العمل الفنى كالموسيقى والآداب والأداء الحركى، ليصبح العمل وسيلة لتفاعل الفنان و المشاهد والمتقف والكاتب والموسيقى

٧- تهتم فنون ما بعد الحداثة بالانزعة الإنسانية فى المقام الأول وطريقة حياة الإنسان وعلاقته بما يحيطه، وإثارة القضايا التى تهم الإنسان، حتى دخل الإنسان نفسه ضمن مفردات العمل الفنى فى بعض الأحيان كمحور رئيسى تدور حوله فكرة العمل

٨- الأعمال الفنية فى الفترة السابقة لما بعد الحداثة كان لابد لها من أسس تكوين وتشكيل ضمن مساحة العمل المحددة، كأن يكون هناك مركز للوحة أو اتزان للشكل المجسم، أما فنون ما بعد الحداثة فاعتمدت على العلاقات بين عناصر العمل والتى قد تختلف خاماتها أو شكلها، ولكن تصبح الأهمية للهدف والمضمون أكثر من الشكل الجمالى، فقد تراجعت الجماليات لتترك الأهمية للقيمة المعنوية والفلسفية والفكرة

٩- من الخصائص المميزة لفنون ما بعد الحداثة هو اهتمامها بالفراغ الحقيقى الذى يضيف الطبيعة أو البيئة كعنصر من عناصر العمل الفنى، و يلعب دورا فى إدخال المشاهد داخل مفردات العمل وليس مشاهدا للعمل وهو خارج حدود العمل

١٠- اهتمت فنون ما بعد الحداثة بالتراث وطرز الحضارات المختلفة حتى وان اختلفت الطرز بين قديم وحديث، فالعمل الفنى يثير التفاعل بين كل أشكال الحياة الإنسانية فنحن فى عصرنا الحالى نعيش وسط أثارنا القديمة ونتعامل بموروثاتنا الثقافية

ب - السمات الجوهرية لفنون ما بعد الحداثة:

١ - الفلسفة:

العمل الفني يتضمن شكلا من أشكال الفلسفة بطبيعة الحال، ولكن في فنون ما بعد الحداثة حيث أن لكل فنان رؤيته الخاصة التي يناقشها من خلال عمله وحيث تهدف فلسفة ما بعد الحداثة إلى مشاركة الجمهور بشكل فعال، يستخدم الفنان بعض الأشياء التي تزيد من فعالية التواصل مع الجمهور كالكتابات لينفى غموض الفكرة عن المتلقى وهذا خلاف ما كان متبعاً في فنون الحداثة

٢ - الفكرة:

يتضمن العمل الفني إلى جوار فلسفته فكرة وتقنية و موضوع، و تغلب على الأعمال الفنية فيما سبق أهمية التقنية والموضوع، أما في فنون ما بعد الحداثة فتنقل الفكرة إلى المقام الأول، حيث تعتمد تلك الفنون على شكل من أشكال الحوار بين فلسفة وثقافة وإمام بتاريخ وعلوم مختلفة للفنان والمشاهد، ثم ينتهي العمل بالقيمة الجمالية التي تستلزم المهارات و التي لا غنى عنها كاسلوب شيق للحوار البصري العقلي

٣ - المضمون:

تهتم فنون ما بعد الحداثة بالتفاعل مع جمهور المشاهدين بكل ما فيهم من اختلافات ثقافية واهتمامات وتوجهات فكرية، لذا فالعمل الفني فيما بعد الحداثة يتيح من خلال اهتمامه بالفكرة دون الشكل أو التقنية أن يفسح المجال لتفاعل وجهات النظر المتعددة للمشاهدين على اختلاف شخصياتهم للتواصل مع الآخر والتفاعل معه

٤ - الروح:

من المؤكد أن كثير من الاتجاهات الفنية قد اهتمت بالروحانيات والإنسانيات في مضمونها، وان كان ذلك من خلال أسس وقوانين شكلية وجمالية شديدة التعقيد مما ابعده القاعدة العريضة من الجمهور عن متابعتها والتفاعل معها، أما فنون ما بعد الحداثة فيظهر هذا الاهتمام بشكل أكثر

وضوحا لاهتمام الفنان بالاقتراب من بساطة التعامل مع المضمون واستخدامه لعناصر كالكتابات والخامات وتكنولوجيا الصوت والصورة التي تساعد في تقريب وجهات النظر

٥- الزمان والمكان:

الزمن في مفهوم ما بعد الحداثة من المكونات الأساسية لموضوع العمل، فالعمل الفني يتزامن مع قضية معاصرة أو قضية تهم الرأي العام، أو يناقش تراث حضارى من زمن مختلف له امتداده في حياتنا المعاصرة وله أثره في ثقافتنا وسلوكنا المعاصر، فهو مضمون لامتداد الحياة الإنسانية وليس رسدا تاريخيا، و أما المكان فله أثره في التنوعات الفكرية والثقافية للإنسان نظرا للاختلافات البيئية أو التاريخية وأثرها في تكوين الإنسان.

٦- ازدواجية المعنى وتعدد الدلالات:

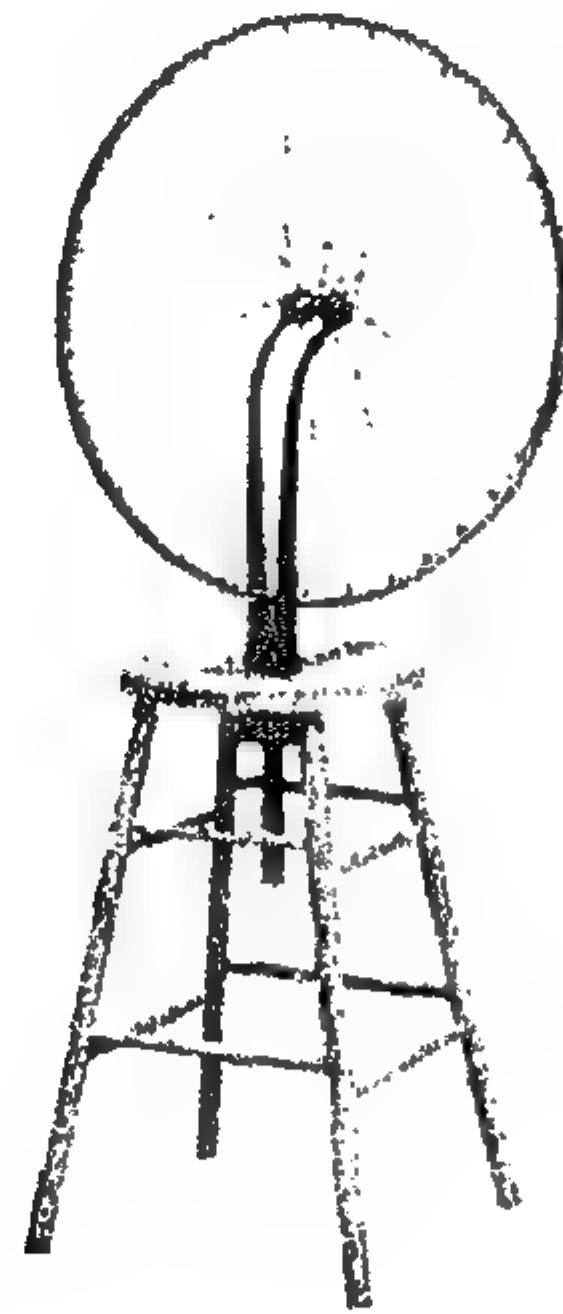
تأتى ازدواجية المعنى وتعدد الدلالات في فنون ما بعد الحداثة مسايرة لفلسفتها من حيث اهتمامها بمعرفة الآخر والتفاعل معه لمسايرة التوجه نحو العولمة، فنحن نعيش في عالم واحد والوصول إلى أطرافه أصبح ميسورا، فكان لابد وان تسمح مضامين الفنون المعاصرة لان تتعدد دلالاتها ومعانيها لتستوعب ردود الأفعال المختلفة نتيجة الاختلافات بين الإنسان والآخر

فنون ما بعد الحداثة و فن التجهيز في الفراغ:

أدت الظروف السياسية والاجتماعية والعلمية والاقتصادية إلى تغير مفاهيم الفن من فنون الحداثة إلى فنون ما بعد الحداثة ثم بدأت فلسفة تلك الفنون في التبلور مرحليا وإن كانت سريعة الخطى وكانت بداية التحول بظهور فن الواقعية الجديدة.

الواقعية الجديدة:

يمكن القول بان الواقعية الجديدة والتي ظهرت فى فرنسا فى الخمسينات من القرن العشرين هى بداية التحول لعصر ما بعد الحداثة أو هو التحول من الفنون التجريدية إلى الفنون الواقعية أى التى تتعامل مع الواقع الذى يعيش فى المجتمع والبيئة المعاصرة وهو أيضا وبتعريف آخر التحول من مفهوم الفن الشكلى (form) إلى الفن اللاشكلى إن جاز التعبير أو الفن الذى لا يهتم بكون العمل الفنى شكل يحمل مقومات وأسس جمالية أو هو (anti-form) وهو أيضا من المجتمع الصناعى إلى مجتمع تكنولوجى يوصف عصره بعصر المعلوماتية والذى واكب ظهور فكر العولمة التى كانت هدفا اقتصاديا لربط اقتصاد دول العالم بعضها ببعض كنوع من التكامل والتطور ثم ما لبثت أن لحقت الثقافة والسياسة باتجاه العولمة، ونشأت الواقعية الجديدة مواكبة لظهور الدادية وفن العامة أو فن البوب الذى بدأ فى استخدام العناصر سابقة التصنيع والمواد المهملة كالحديد وغيره وكانت المذاهب بداية لاستخدام خامات يتعامل معها الإنسان العادى فى حياته اليومية كهدف للتقارب بين الفن والجمهور.

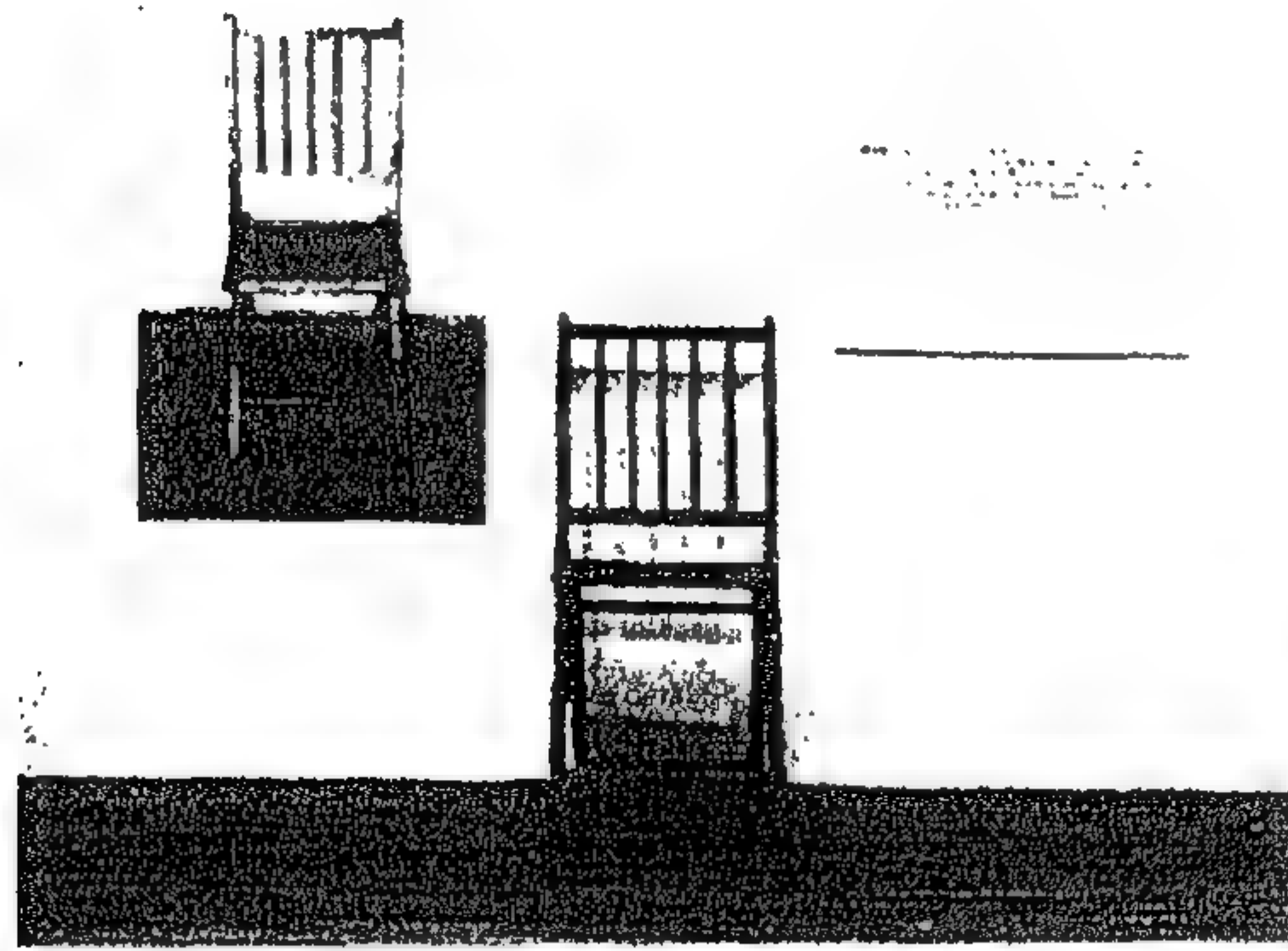


(صورة ٢٦)

(مارسيل دو شامب- Marcel Duchamp) - الواقعية الجديدة
استخدام خامات متعددة من البيئة الواقعية للتقارب مع المشاهد من خلال عناصر يألفها

الفن المفاهيمي:

يتخذ الفن المفاهيمي شكلاً مختلفاً من الفنون وفلسفة مختلفة أيضاً، فالعمل الفني في الفن المفاهيمي يعتمد على استخدام العناصر والخامات الحياتية ومدلولها لدى المشاهد، وتتركز قيمة العمل في الفكرة وليس في القيمة الجمالية وليس العمل الفني رسالة لتحمل مضمون من مرسلها الفنان إلى مستقبلها المشاهد وإنما هي شكل من أشكال الحوار الذي يناقش العمل ومدركاته البصرية وخبراته الثقافية ولا شك وإن تدخل عناصر كتابية في بعض أعمال الفن المفاهيمي بهذه الصورة مثيرة للجدل والنقاش بين الفنانين والجمهور والنقاد، والنقاش والحوار هو أهم أهداف فنون ما بعد الحداثة وقد أكدت ذلك مقولات مثل (النقاش حول الفن – يعتبر فن في حد ذاته)، (فن – لغة)، (الفن التحليلي) إشارة إلى ما يعرف باسم (الفلسفة التحليلية)، ويعرف (سول لويت) Sol LeWitt الفن المفاهيمي بأنه: " فن يتضمن كل العمليات الفكرية، وأيضاً متحرر من المهارة الحرفية لدى الفنان، فالفكرة هي فن المفهوم، وهي الأداة التي تصنع الفن ".



(صورة ٢٧)

(جوزيف كوزس- Joseph Kosuth) - كرسي وثلاث كرسي
الفن المفاهيمي

أما (جوزيف كوزس) Joseph Kosuth فيعرفه بأنه:
"هو مجال تأمل عقلائي نقدي، و هو نقطة التقاء بين عدة مناهج
اتصالية، على سبيل المثال العلاقة بين الصورة المرئية واللغة
المكتوبة".^١

وهكذا يصبح الفن المفاهيمي من الفنون التي أضافت تغييرا في شكل و
فلسفة فنون الحداثة، وكان لها دورا في ظهور فن التجهيز في الفراغ على
ما عليه اليوم.

فن الأداء:

فن آخر من فنون مفهوم الحداثة اهتمت بتنظيم مفردات العمل الفني في
الفراغ، كما أدخلت العنصر البشري ضمن العمل الفني من خلال الأداء
الحركي، واستخدم كذلك الوسائط المختلفة كالفيديو والكومبيوتر
والمفردات التشكيلية المجهزة في الفراغ و يعرفه روبرت اتكينز على انه

"ظهر في نهاية الستينيات بهدف إحداث نوع من التواصل الكامل بين
العمل الفني والجمهور من خلال نشاطات مفاهيمية في مجملها توظف
شتى أنواع الوسائط الفنية من موسيقى - رقص - مسرح - فيديو،
وغيرها وكانت هذه العروض يتم تنفيذها في داخل صالات العرض
أو خارجها".^٢

ويؤكد ذلك على رغبة ما بعد الحداثة في التواصل مع الجمهور وعلى
اهتمامها بالروحانيات والنزعة والبيئة والطبيعة من خلال التجهيز في
الفراغ واستخدام عناصر من الحياة اليومية والوسائط المختلفة لما لها من
اثر في الإحساس بعنصر الزمن وزيادة التأثير في المشاهد.

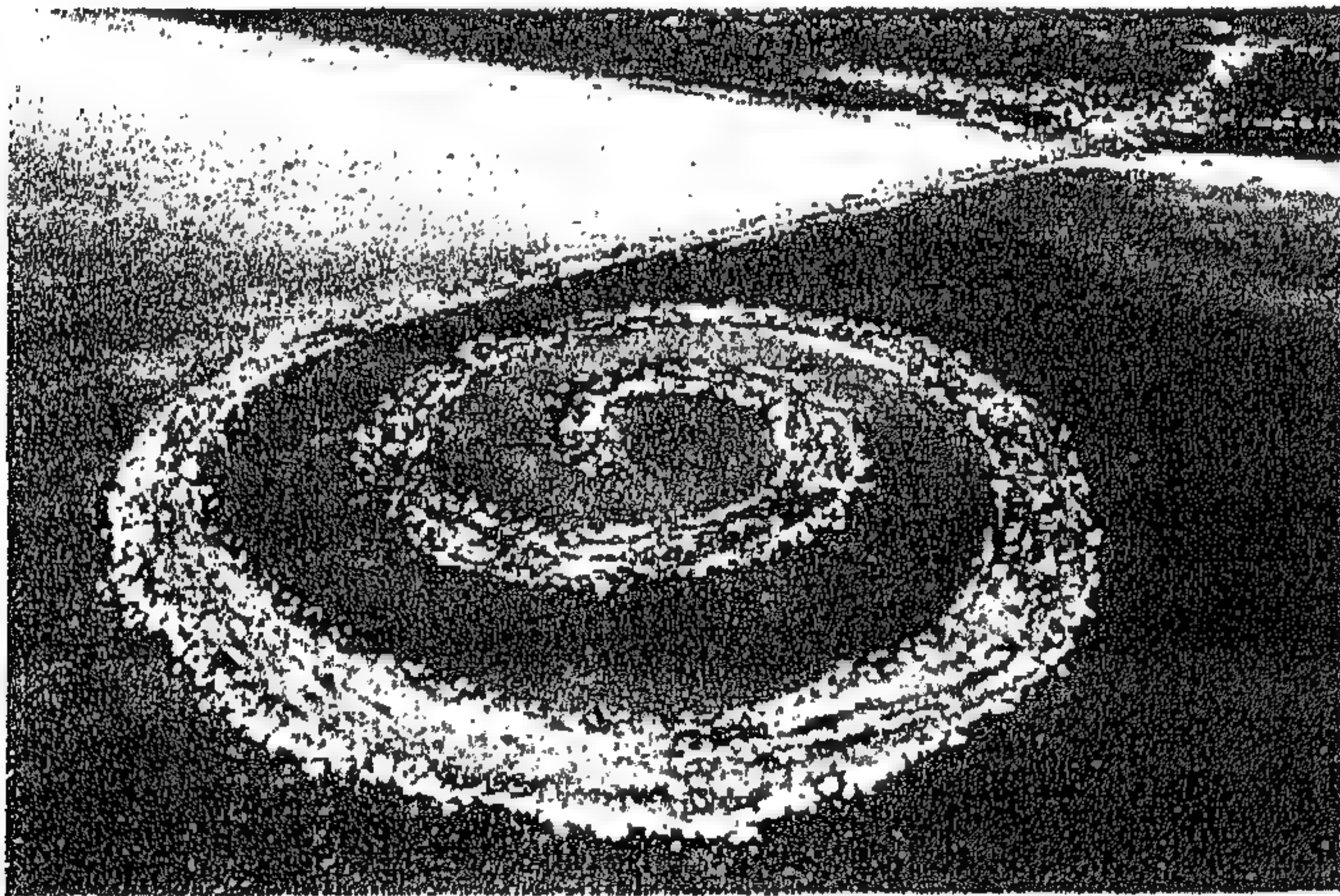
J.V.Daval: In art actual, Annuelskire, 1980, P.50.

Robert Atkins: Op.cit, P: non

فن البيئة:

يشكل فن البيئة شكلا آخر من أشكال الفنون التي ظهرت بين فن الواقعية وفن التجهيز في الفراغ، وهذا الشكل من الفنون حدث فيه ارتباط شديد بالبيئة الطبيعية، و عناصرها كالبحيرات والرياح والأرض و مكوناتها من تراب وحجر وغيرها، لتصبح من مكونات و عناصر العمل الفني، ينسجها الفنان أو يستغل خصائصها في مساحة من الطبيعة وفقا للمضمون الذي تهدف إليه فكرة العمل، ويعرف كتاب الفن في القرن العشرين فن البيئة بـ.

" انه ظهر في نهاية الستينيات كاتجاه فني يناهض السوق التجاري، وكرد فعل للفن الشكلي، والمفهوم الموروث لفكرة قاعة العرض والمتحف، وقد كانت بعض هذه الأعمال يتم إنتاجها في الطبيعة مباشرة باستخدام تقنيات خاصة مثل الحفر والهدم والتسوية والتقطيع، والبعض الآخر كان يتم عرضه في قاعات خاصة باستحضار المواد الأولية للطبيعة مثل الأحجار والرمال وغيرها " ¹.



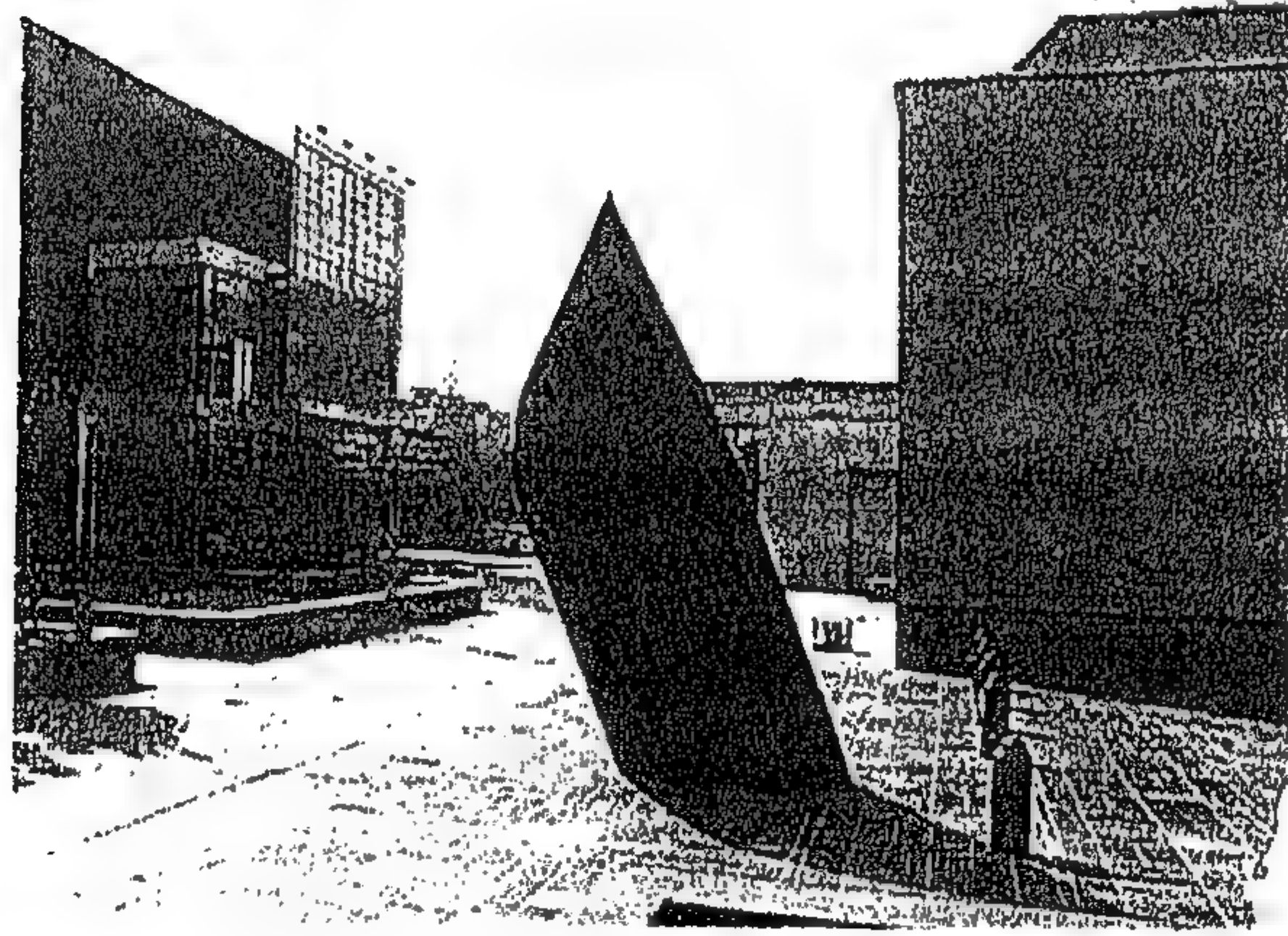
(صورة ٢٨)

(روبرت سمبسون - Robert Smithson) – الولايات المتحدة

ويعد فن البيئة بهذا الاسلوب شكلا من أشكال التجهيز في الفراغ، وان كانت مفردات عمله هي العناصر الطبيعية فقط، وهي التي تمثل بيئة من بيئات الإنسان المعاصر والتي تلعب دورا هاما في حياته.

فن التجهيز في الفراغ:

ظهر هذا المصطلح في نهايات القرن العشرين وبعد ظهور فنون ما بعد الحداثة، ويؤرخ بعض النقاد بدايته في ثمانينيات القرن العشرين، وهو امتداد لبعض الاتجاهات الفنية لفنون ما بعد الحداثة من حيث نقده لفكرة الشكلانية واستخدامه للوسائط المتعددة والخامات السابقة للتجهيز، ويتقارب مع فنون ما بعد الحداثة كالفن المفاهيمي وفن الأداء وفن البيئة في أهمية قيمة الفراغ وأيضا باهتمامه بالزرعة الإنسانية ومشاركة الجمهور وهناك عدد من التعريفات حول مصطلح التجهيز في الفراغ يستعرضها (عادل ثروت)^١



(صورة ٢٩)

(جون رولوف- John Roloff) – الميل العميق – سان فرانسيسكو - ١٩٩٣

^١ عادل ثروت: مرجع سابق، ص: ١٨٨

تعريف كتاب الفن فى القرن العشرين:
يعرف كتاب الفن فى القرن العشرين فن التجهيز فى الفراغ بأنه

"مصطلحاً فنياً استخدم لوصف عملية تنظيم العمل الفنى داخل حيز محدود من الفراغ فى قاعة العرض، أو فى فراغ خارجى، وهو يشير إلى أهمية الفراغ كأحد عناصر العمل الفنى والذى يصمم خصيصاً لعمل فنى بعينه، وفى بعض الأحيان كان يعتبر الفراغ نفسه عملاً فنياً فى حد ذاته حيث لا يمكن إعادة إنتاج نفس العمل الفنى فى مكان آخر، وترجع فكرة التجهيز فى الفراغ إلى أعمال فنائى الحدث وفن البيئة".^١

تعريف (آيان شلفرز) Ian Chilvers:
أما (آيان شلفرز) فيعرفه على أنه " مصطلح فنى ظهر فى حقبة الثمانينيات لتفسير نوع من الأعمال الفنية التجميعية أو البيئية التى تنشأ فى مجال فراغى مخصص لعرض خاص أيضاً".^٢
وهذا التعريف (لشلفرز) يضيف إلى أهمية الفراغ، تجميع عناصر مختلفة أو تراكيبها أو استخدام عناصر سابقة التصنيع مأخوذة من بيئة المكان مع التأكيد على خصوصية مكان العرض بما يحتويه من فراغ يمثل عنصر من عناصر العمل الفنى.

تعريف (روبرت اتكينز) Robert Atkins:
يضيف (روبرت اتكينز) إلى التعريفات السابقة توضيحاً آخر لفن التجهيز فى الفراغ

" ظهر - أى فن التجهيز فى الفراغ - فى نهاية السبعينيات لتوضيح فكرة خاصة بتوزيع عناصر العمل وتنظيمها فى داخل قاعة العرض، وأهم ما يميز تلك الأعمال، اعتمادها فى المقام الأول على خصوصية المكان Site-Specific، وعلى هذا فإن فن التجهيز فى الفراغ ينشأ خصيصاً فى فراغ معين بحد ذاته أو مكان خارجى، وهو لا يحتوى

^١ The 20th Century, London, 1996< P: non

^٢ Ian Chilvers: The Oxford Dictionary of Art, Oxford University, New York, 1988, P:253

على الرؤية المنفصلة لكل عنصر على حدة، بل يعتمد على التفاعل الكلى والعضوى بين جميع العناصر داخل المنظومة الفراغية، ومن أهم الأسس التى يعتمد عليها فن التجهيز فى الفراغ هى علاقة المشاهد بالعمل الفنى من خلال المحيط الفراغى للعمل والذى يشبه الإبداعات الخاصة بالعمائر الدينية".^١

ويتضح من تعريف (روبرت اتكينز) انه تعريف أكثر شمولاً وتوضيحاً من كلا التعريفين السابقين حيث انه تضمن أهمية عنصر الفراغ والخامات المستخدمة وأضاف إليها قيمة هذا الفراغ، وتفاعل المشاهد مع العمل حيث يصبح المشاهد داخل العمل الفنى ليراه من داخله أى يصبح المشاهد جزء من العمل الفنى، ثم وضع أيضاً الارتباط الجزئى بين فن التجهيز فى الفراغ وفنون العمائر القديمة أى الطرز.

تعريف (نيكولاس دى اوليفيرا) Nicolas De Oliveira:

يؤكد تعريف نيكولاس على أهمية مشاركة الجمهور للعمل الفنى ومفرداته، ففن التجهيز فى الفراغ هو

" مصطلح حديث نسبياً، وهو لم يستخدم إلا فى نهاية الثمانينيات لوصف نوع من العمل الفنى يرفض التركيز على احد الموضوعات، فى سبيل التفكير فى الوحدة القائمة بين عدد من العناصر والتفاعلات بين الأشياء والسياق العام للعمل، ويعتمد فن التجهيز على الفراغ فى المقام الأول من خلال المشاركة الفعالة بين العمل الفنى ومفرداته والجمهور"^٢

ويضيف تعريف (نيكولاس) تفسير آخر لفن التجهيز فى الفراغ حيث يرفض التركيز على موضوع للعمل الفنى وإنما تنبع قيمة العمل الفنى من المفهوم الخاص لكل مشاهد لعناصر وأجزاء العمل الفنى وشموليته، والعلاقة بين الأجزاء وبعضها البعض وعلاقتها بالفراغ، وعلاقة كل هذا بالبيئة أو مكان العمل الفنى.

^١ Robert Atkins: Op.cit, P: non

^٢ Nicolas De Oliveira and others: Installation Art, smithsonian press, USA, 1994, P: 8.

تعريف مهدى مطشر:

ويعرف مهدى مطشر فن التجهيز في الفراغ والتأكيد على أهمية دور المشاهد ويعتبر من التعريفات العربية المرادفة للتعريفات السابقة.

"الصلة بين المشاهد والعمل الفني المجهز في الفراغ لم تعد مشاهدة تأملية *Contemplative*، بل تزج بالمشاهد أن يكون عنصرا فاعلا من خلال تواجده الجسدى - ثم يؤكد في تعريفه على أهمية المكان- لم يعد العمل الفني معلقا على جدار بل انطلق في جميع أبعاد المكان عموديا وأفقيا، وأصبح المكان شارطا من شروط العمل الفني المجهز في الفراغ، فلم يعد عملا فنيا ذو بعدين، بل أصبح يعبر عن العناصر المكونة للعمل وعلاقتها بالمكان فيزيائيا ومعنويا".^١

تعريف عادل ثروت:

يأتى تعريف عادل ثروت شاملا التعريفات السابقة و لكنه يضيف تفاصيل وتوضيحات للعناصر المذكورة فى التعريفات السابقة ويخلص الباحث تعريف عادل ثروت كالآتى:

" فن التجهيز فى الفراغ هو احد الاتجاهات الفنية الذى ظهر فى نهاية الثمانينيات والذى يعتمد على الفراغ الحقيقى فى المقام الأول كعنصر أساسى، ويعتبر الفراغ هو السياق العام الذى يجمع بين كل مكونات العمل الفنى، سواء كانت مجالات فنية مثل النحت - التصوير - الرسم، أو وسائط تعبيرية مثل الموسيقى - الصور المتحركة - الأداء الجسدى - الصور الفوتوغرافية - النصوص الكتابية، ...

وفن التجهيز فى الفراغ يعتمد على فكرة الموقف والخبرة الوجدانية الخاصة بالمشاهد، حيث أصبحت علاقة المشاهد بالعمل الفنى المجهز فى الفراغ تختلف اختلافا كاملا عن علاقته بالمجالات

^١ مهدى مطشر: الموضعية، الندوة الدولية الموازية لبيئالى القاهرة الدولي السادس، ١٩٩٦، المركز القومى للفنون التشكيلية، القاهرة، بدون ترقيم

التقليدية كالنحت والتصوير، فتصبح العلاقة هي مشاركة فعالة
فيزيقية ووجدانية داخل الحيز الفراغى للعمل".^١

تلخيص الباحث للتعريفات:

١- اختلفت التعريفات فى تحديد تاريخ ظهور مصطلح التجهيز فى الفراغ ويرى الباحث أن السبب فى ذلك يرجع إلى أن تاريخ وتنظيم أى اتجاه فنى يتطلب مساحة زمنية لا يمكن معها تحديد تاريخ ظهور اتجاه فنى بدقة وعليه يرى الباحث أن يؤرخ ظهور فن التجهيز فى الفراغ بنهايات القرن العشرين أو الثلث الأخير من القرن العشرين.

٢- عنصر الفراغ يدخل فى صميم العمل الفنى ويلعب دورا فى قيمة العمل الفنى ويربط بينه وبين بيئة مكان العرض، ويؤكد على القيمة الزمنية سواء الزمن الذى يلزم لمشاهدة العمل أو الزمن الذى يحتويه مضمون العمل الذى قد يرتبط بمكان أثرى أو مكان يرتبط بحدث معاصر ليدخل الزمن ضمن قيمة العمل الفنى

٣- يمكن أن تلعب الخامات السابقة التجهيز أو المستعملة والمهمة كعناصر للعمل الفنى أو مفرداته دورا فى إحداث الألفة بين المشاهد والعمل الفنى، ويعمل تنظيمها فى الفراغ الذى يحدده الفنان على تحديد العلاقة بين المشاهد ومفردات العمل والبيئة المحيطة وهو ما يشكل مضمون العمل

٤- يؤكد فن التجهيز فى الفراغ على أهمية تفعيل وتنشيط فكر ومشاعر المشاهد بإدخال المشاهد داخل العمل، فالمشاهد حين يقف أمام لوحة أو عمل مجسم من بعد أو من حوله يختلف رد فعله وإحساسه عما إذا كان يقف بين أجزاء العمل أو يتحرك بينها، حيث انه بهذا الشكل يتحول العمل إلى حياة يتحرك فيها المشاهد ويكون وقع العمل وتأثيره أفضل

^١ عادل ثروت: مرجع سابق، ص: ١٩٣

٥- لا يشكل العمل الفني كتجهيز في الفراغ موضوع محدد أشبه برسالة يرسلها الفنان ليتلقاها المشاهد بمفهوم واحد لا خلاف عليه، بل يقدم الفنان مضمون من خلال تفاعله مع خاماته ومفرداته التي ينظمها في الفراغ، ثم يترك المشاهد ليتفاعل هو الآخر بدوره ليصبح العمل متعدد الدلالات والمعاني

٦- قد يتضمن العمل في فن التجهيز في الفراغ وسائط مختلفة كالصور الثابتة أو المتحركة والمؤثرات الصوتية المختلفة، كما يمكن أن يتضمن الأداء الحركي للفنان أو لممثل، وقد يحدث حوار بينه وبين المشاهدين في إطار محدد داخل مضمون العمل الفني، وقد يحتوى العمل أيضا على نصوص كتابية من مؤلفات معروفة أو غير معروفة كالحكم والأمثال والأشعار والقصص أو مقولة للفنان في سياق موضوع العمل.

البعد الفلسفي لفن التجهيز في الفراغ:

يدخل فن التجهيز في الفراغ ضمن فنون ما بعد الحداثة ليحمل مفاهيمها الفلسفية ويتأثر بنظرتها الاجتماعية الإنسانية ومتخطياً مفهوم الفن الشكلي المرتبط بالخط واللون والمساحة إلى تبادل العلاقات بين المفردات والفراغ، كما هي متخطية إقليمية أو مركزية المذهب الفني، لتحوى القضايا الإنسانية في شتى بقاع الأرض وما تحويه من طرز للأزمة المختلفة، فهي فنون تتجه للفلسفة التفكيكية (Deconstruction)، وهي الفلسفة التي رفضت الأسس التي قامت عليها البنيوية (Structuralism)، وقد ظهرت التفكيكية في الولايات المتحدة الأمريكية في نهاية الستينيات كرد فعل تجاه الوضع الثقافي آنذاك

" ومع ظهور تيارات نقدية لتيار البنيوية بتركيباتها، جاءت التفكيكية لتعبر عن حالة التمرد على كل الأوضاع السائدة، لتتحول من مفاهيم المنهج البنيوي الخاص بعملية الدراسات الإنسانية والأدبية، وتقنية النقد، ووضع الضوابط والأحكام الموضوعية لتفسير الدلالة في عصر سادت فيه التكنولوجيا، واحتل فيه رجال العلم والعمل المكانة

التي كان يحملها رجال الفكر والفن، لتقوم التفكيكية كاستراتيجية نقدية على أساس رفض فكرة أن البناء شئ موجود بالفعل وبطريقة موضوعية، فهو يقوم على الشك في التناظر المفترض بين العقل والمعنى، بل ويرفض فكرة وجود منهج يوحد بينهما^١.

وهكذا تعتبر التفكيكية انه ليس هناك تحليل تقوم عليه نظريات ونتائج ثابتة، بل هناك دائما تشكك في التحليل و احتمال وجود دلائل و معان أخرى لكل علامة أو نص أو سياق أو شكل، فالتفكيكية تعنى

"الإغفال أو التغاضي عن كل ما يعتبر قضية مسلما بها في اللغة، وفي تجربة الحياة اليومية على السواء، بل وفي كل الإمكانيات المتاحة، وبالتالي تعتبر مقبولة في مجال الاتصال والتواصل البشري"^٢.

و يرى الباحث انه بالرغم من أن الفلسفة التفكيكية تشكك في كل شئ حتى الحقائق والثوابت، مما قد يثير شيئا من الفوضى وعدم الاستقرار، خاصة وأنها تنتهي عند الشك، أى أنها لا تصل إلى نهاية مؤكدة على الإطلاق، مما ينفي معها ثبات القيم والمثل، إلا أنها قد تسمح للعقل بإعادة قراءة واكتشاف بعض الحقائق والتي من الجائز أن تكون قد رسخت في العقل بصورة خاطئة لسبب أو لآخر حتى صارت حقيقة عند البعض، تماما كما يرتبط الفكر العربى بصورة خاطئة عند الغرب، ومحاولة إعادة القراءة والاكتشاف الذى يؤدي إلى ظهور حقائق أخرى واكتشاف الجديد الذى هو إبداع فى مجال الفنون واتساع ثقافى فى المجال الإنسانى.

وهكذا عملت التفكيكية على تجاوز القيم الجمالية التى نشأت فى أوروبا والقيم الجمالية فى عصر النهضة، وهكذا فإن التغيير وتجاوز المفاهيم والقيم الجمالية ليس عيبا نتبرا منه، ولكنه فى أحيان كثيرة يؤدي إلى إبداع شئ جديد، إذا لم يطلق العنان لتحطيم كل المعانى والقيم.

^١ عادل ثروت: مرجع سابق، ص: ٢١٠

^٢ احمد أبو زيد: المدخل إلى البنيوية، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، ١٩٩٥، ص: ٢٩١

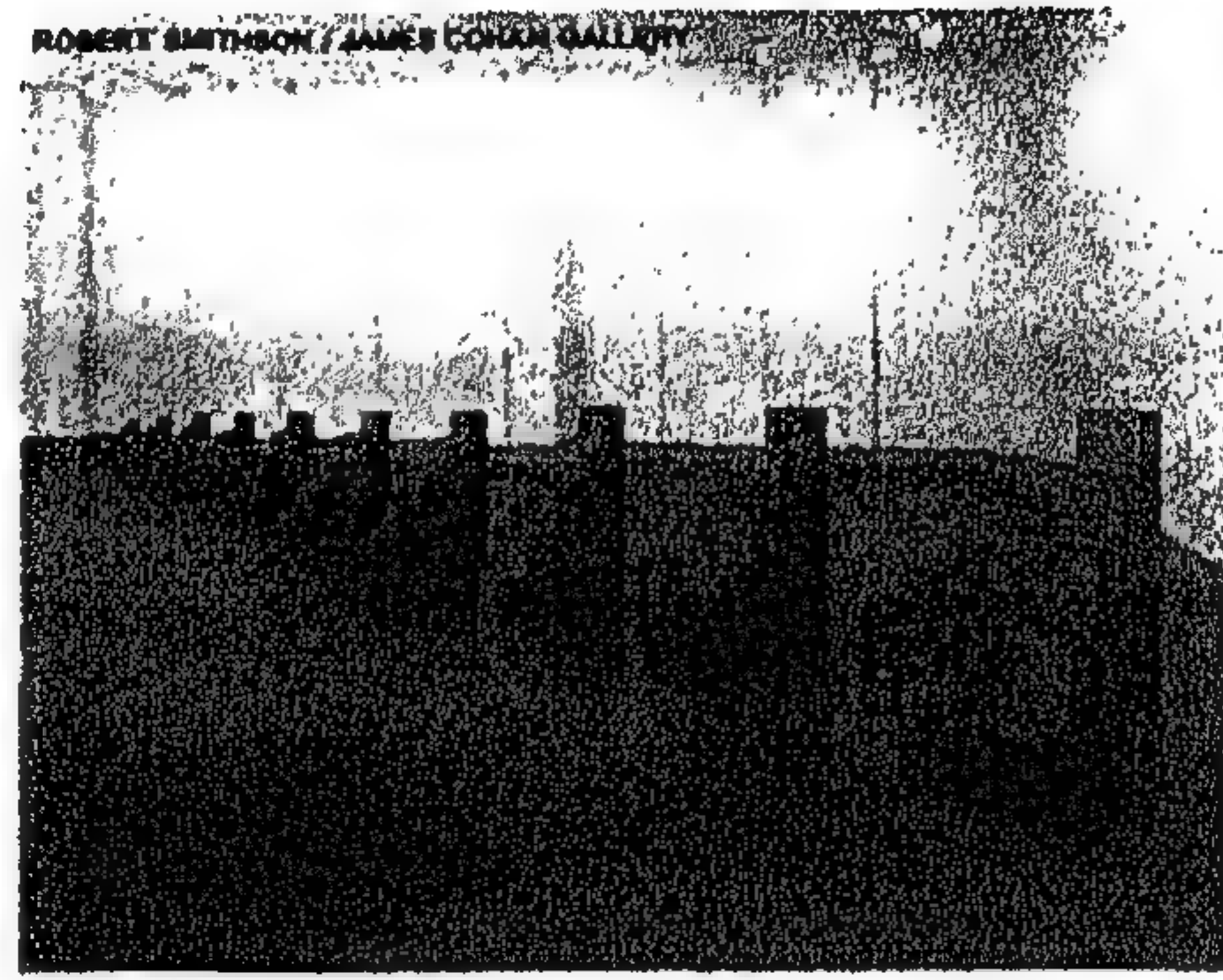
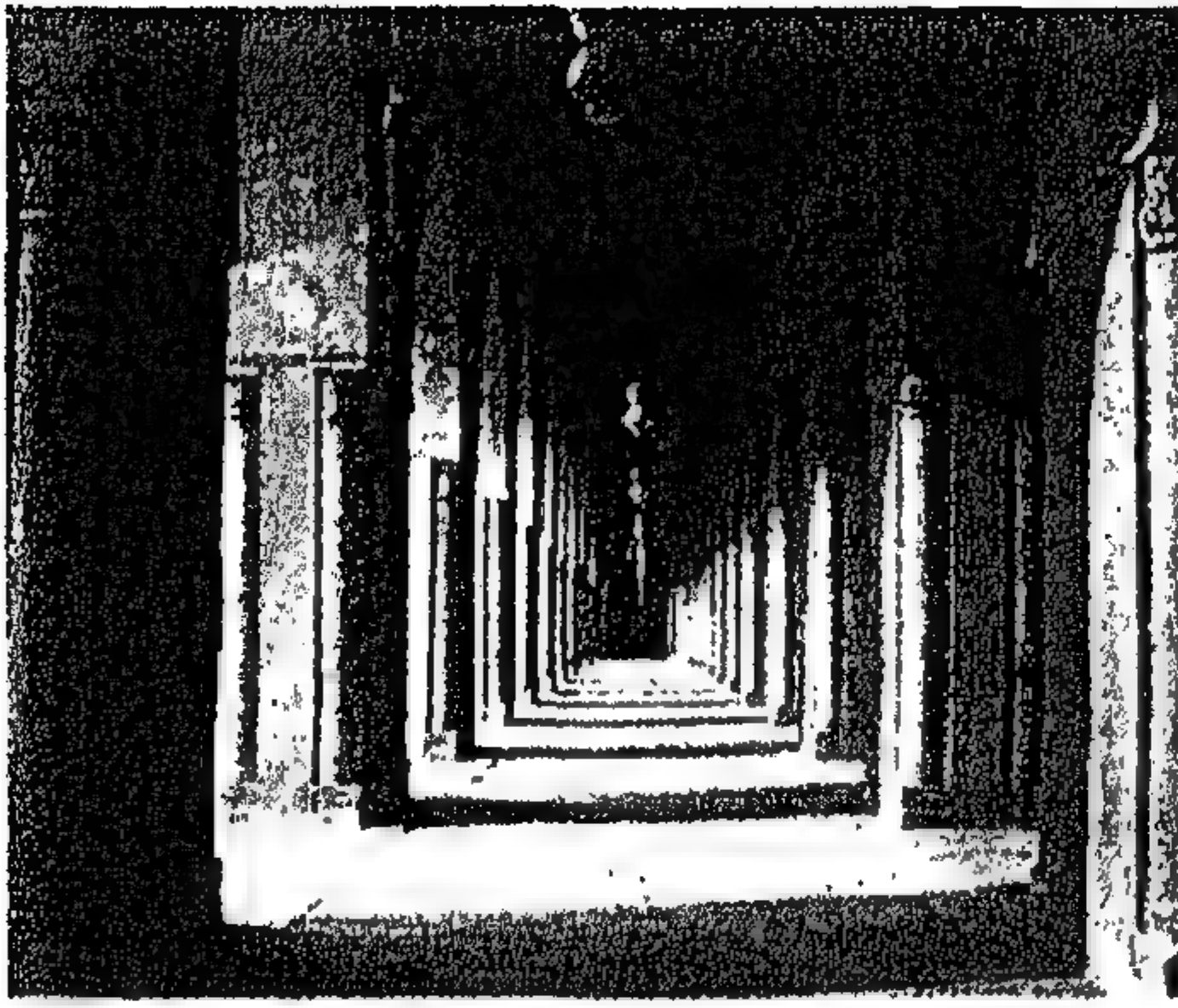
الخلفية التاريخية القديمة لفن التجهيز في الفراغ:

تعود بعض السمات الشكلية و الفلسفية لفن التجهيز في الفراغ إلى فنون الحضارات القديمة، وخاصة في فن العمارة الذي تميز في الحضارات القديمة بالصفة الدينية في الكثير من العماثر كالمعابد والكاتدرائيات والمساجد، وبالرغم من بعض الاختلافات في الاتجاهات الفلسفية بين فن التجهيز في الفراغ وبين فنون الحضارات، إلا أن بعض الدراسات النقدية أثبتت أن هناك علاقة بين فن التجهيز في الفراغ وبين تلك الحضارات خاصة من الناحية الشكلية من خلال العلاقة بين الفراغ وعناصر العمل، ففي الفن الفرعوني نجد المعابد وقد اصطفت فيها الأعمدة والتماثيل النحتية، وتنتشر على جدران المعابد النقوش والكتابات، ونرى اهتمام المصري القديم في معابده بالطبيعة من مشرق الشمس ونهر النيل، وبلغ اهتمامه بها حتى وظف علومه الفلكية في إسقاط ضوء الشمس على وجه تمثال رمسيس المنحوت داخل المعبد، وإن كان الشكل الفني لفنون الحضارات يقارب المفهوم التشكيلي لفن التجهيز في الفراغ، كما تتقارب بعض المفاهيم الفلسفية في الهدف، إلا أنه بلا شك ليس كلا من فن التجهيز في الفراغ وفنون الحضارات هما مذهب أو مدرسة واحدة، لذا يتعرض الباحث للعلاقات التي تتماثل أو تتضاد في الفن الإسلامي وفن التجهيز في الفراغ.

الفن الإسلامي والتجهيز في الفراغ:

يجد الباحث في الفنون الإسلامية تشابه فلسفي وتشكيلي بينه وبين فن التجهيز في الفراغ، فنجد في العمارة الإسلامية العديد من العناصر المترابكة في الفراغ الحقيقي، ونجد المسجد وقد بنى وفي منتصفه صحن مكشوف داخل المسجد وأعمدة في أروقه تتكرر في إيقاعات مختلفة مع المفردات المعمارية المتنوعة ذات الخامات المتعددة والصياغات المتناسبة كالمشربيات والمقرنصات والعرائس، كما يحدث تآلف وتراكب بين العمارة من الخارج ومن الداخل وكما يحتوى الفراغ الحقيقي للكتلة المعمارية فالكتلة المعمارية للمسجد والبيت تحتوى على الفراغ من خلال

الصحن، ونجد التشكيلات الهندسية على جدران المبنى من الخارج والداخل وتصبح عنصر ربط لمتراكبات شتى، كالمقاعد الخشبية والارابسيك والفسيفساء وعلى أدوات الحياة اليومية كالأواني الخزفية والأباريق المعدنية، ونجد النصوص الكتابية على هيئة شرائط تلف الجدران أو كحشوات من خامات متعددة.



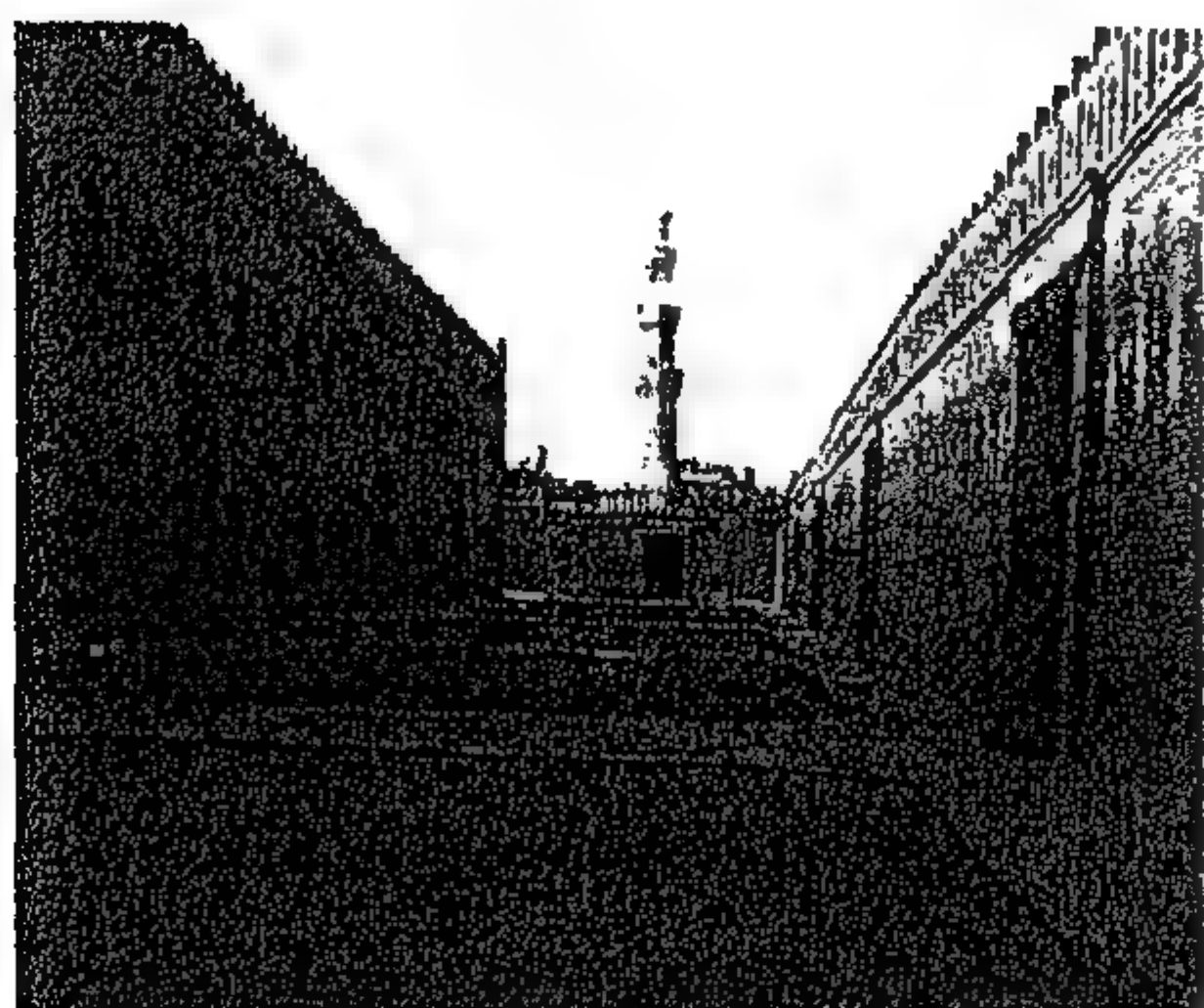
(صورة ٣٠)

(الوجون- ALOGON)، نيويورك، ١٩٦٦ مسجد احمد ابن طولون
التكرار المنتظم للأعمدة يسمح بالتواجد بينها ويربط بين المشاهد والعمل
والبيئة المحيطة، كما يهدف إليه الفنان في فن التجهيز في الفراغ

العلاقة بين الفن الإسلامي وفن التجهيز في الفراغ: ١- الفراغ:

يعد تركيب وتنسيق مفردات العمل الفني في الفراغ سمة مشتركة بين الفن الإسلامي وفن التجهيز في الفراغ، فإذا كان الفراغ في فن التجهيز في الفراغ يهدف إلى إيجاد علاقة بين مفردات العمل وبين الطبيعة وكذلك بين العمل الفني والمشاهد كشكل من أشكال الدمج بين الفن والحياة الحقيقية، فإن الفن الإسلامي لا يخلو من هذا المضمون على الإطلاق بل على العكس فالفنان الإسلامي نفذ أغلب أعماله بشكل وظيفي ليشغل كل النواحي الإنسانية والاستخدامات اليومية وجاءت أعماله في غاية من الدقة والجمال حتى نكاد نظن أن القيمة الجمالية

تطغى على القيمة الوظيفية بالرغم من أنها تقوم بدورها الوظيفي على أكمل وجه، وأصبحت من خلال تعايشها ووجودها في كل ما يحيط الإنسان تشغل الفراغ الحقيقي وتؤدي دورها الجمالي والفلسفي إلى جوار دورها الوظيفي.



(صورة ٣١)

- مسجد احمد ابن طولون
- (ريتشارد سيرا - Richard Serra)
القطاع الداخلي - ١٩٩٢ - أمريكا

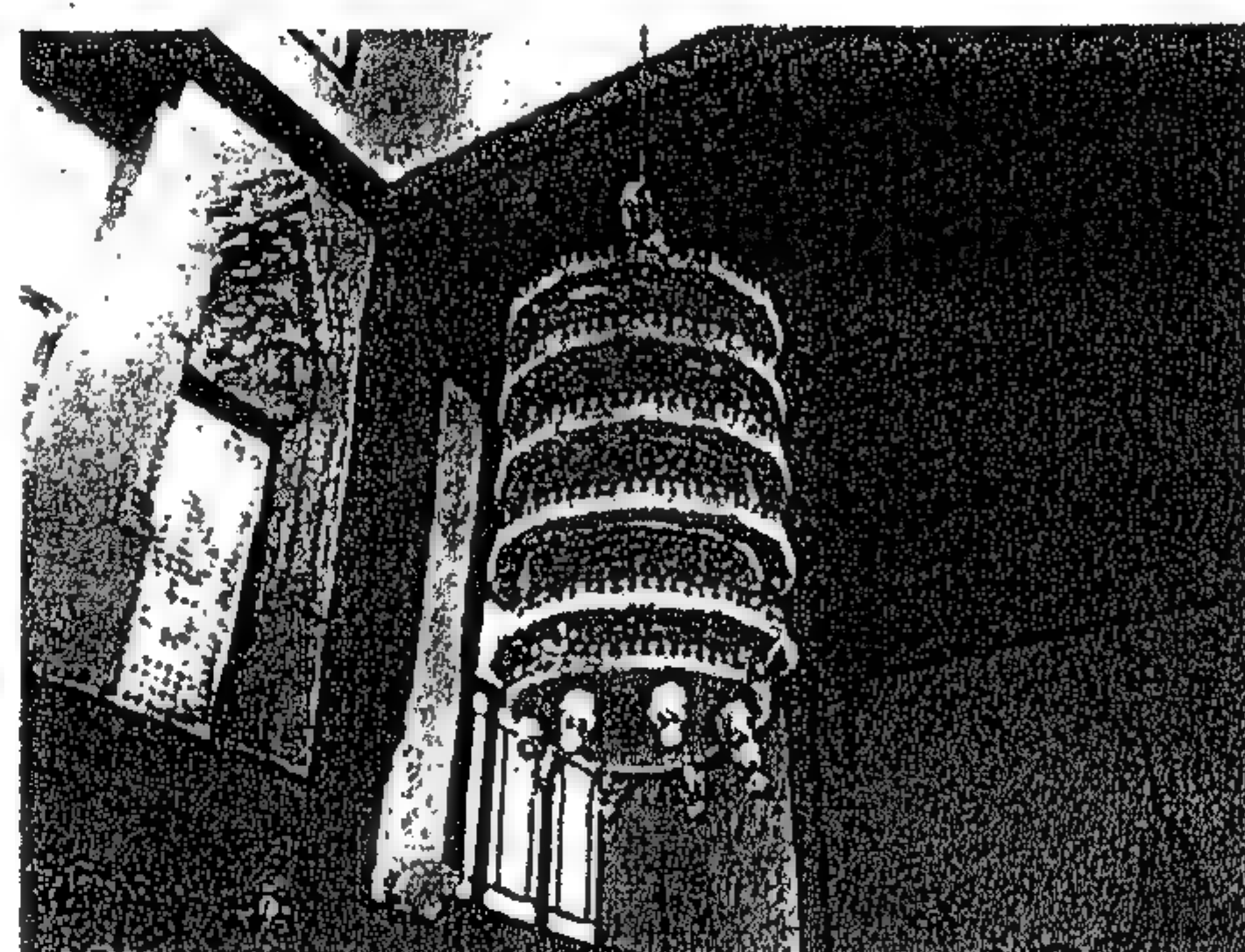
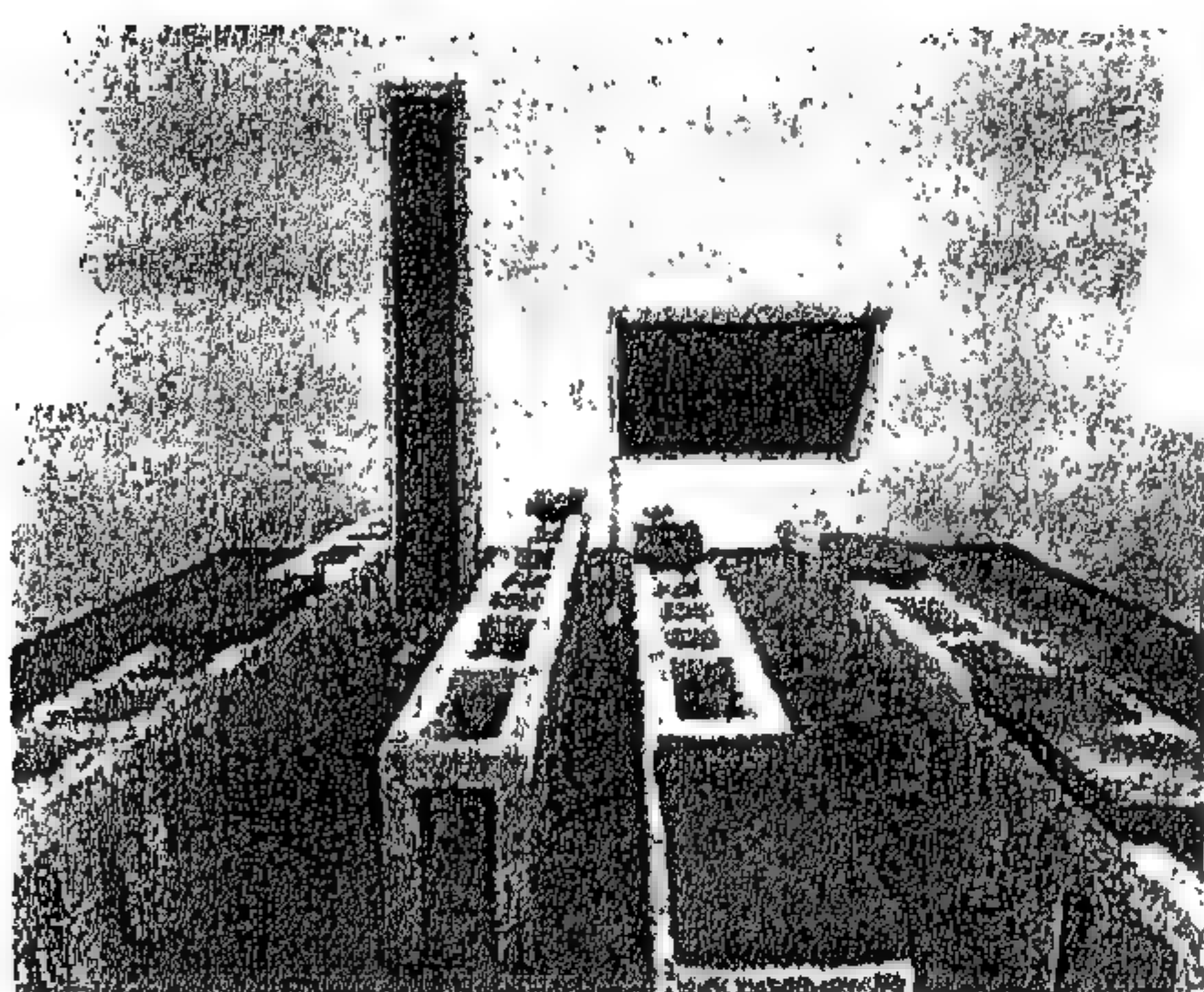


الفراغ داخل العمل وخارجه يهدف لتواجد المشاهد داخل العمل الفني في فن التجهيز في الفراغ، وفي الفن الإسلامي هو سمة معمارية منطقية ولكن لا تخلو من دفع المشاهد للتأمل في البيئة الكونية من خلال العناصر المعمارية الوظيفية

٢- الخامات المتعددة:

اهتم فن التجهيز في الفراغ باستخدام الخامات المختلفة والوسائط المتعددة لتنظيمها في الفراغ بالإضافة إلى عنصر النص الكتابي، وقد استخدم الفن الإسلامي أيضا الخامات المختلفة فنجد عناصر العمارة الإسلامية تتشكل من الحجر والخشب والمعدن والزجاج، ونجد في البيوت الإسلامية الأواني والبلاطات الخزفية والسجاد والرخام، وتشكل كلها منظومة متكاملة في الفراغ الحقيقي الذي يتحرك ويعيش فيه الإنسان كما أن تنوع العناصر في الفن الإسلامي يمثل شكل من أشكال التكامل بين كل العناصر والمضمون الفلسفي للعمل وتتميز

الفنون الإسلامية بثرائها في استخدام الخامات و في طرق تشكيلها وصياغاتها، وان لم تكن في ذلك العصر وسائط تكنولوجية إلا أن عنصر الكتابات استخدم على كافة المشغولات الفنية من مصابيح و أواني وسيوف ودروع حاملا عبارات مختلفة ومتنوعة دينية أو دنيوية، وتؤدي تلك الكتابات دورا دافعا للتأمل بشكل غير مباشر، والكتابات في فن التجهيز في الفراغ تؤدي إلى وضع مفهوم للمناقشة بين الفنان والمشاهد والعمل الفني



(صورة ٣٢)

- بيت السحيمي – نحاس وخشب وحجر و قيشاني
 - (نيك كيمبس- Niek Kemps) – بوليستر وجلود ومعدن
- الخامات المتعددة هي في الفن الإسلامي مقومات الحياة اليومية صيغت من خلال فن يهدف إلى التأمل في الكون و خالقه، وفي فن التجهيز في الفراغ تهدف إلى تقارب شكل العمل مع الحياة الواقعية للمشاهد

٣- المضمون الفلسفي:

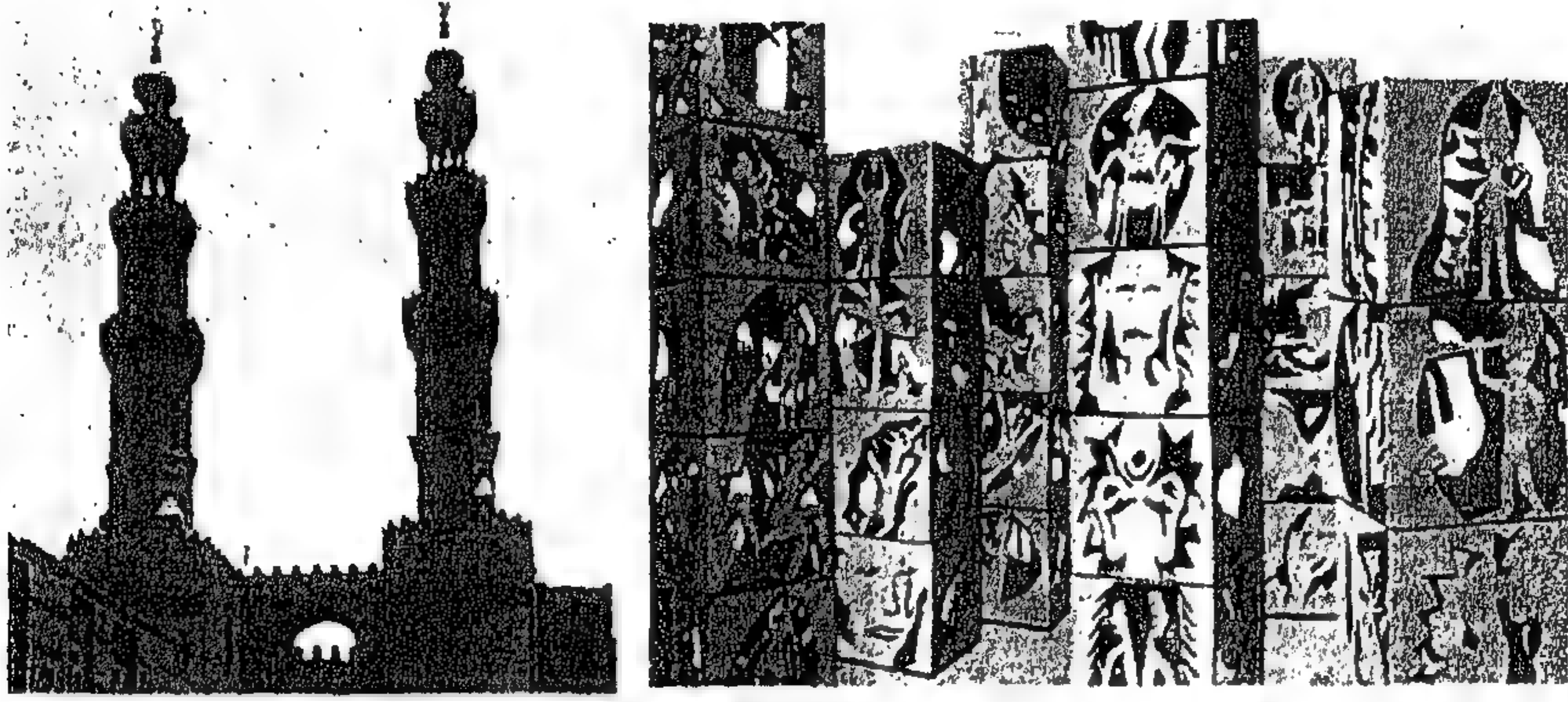
إذا كان فن التجهيز في الفراغ متبعاً للفلسفة التفكيكية داعياً إلى الشك وهادفا لاستمرارية الجدل والحوار لإعادة اكتشاف الأشياء والموضوعات وإتاحة الحوار مع الآخر، فإن الفن الإسلامي وإن كان يختلف في فلسفته التي تهدف إلى الوصول لليقين لا الشك، إلا أنه يدعو للتأمل والتفكير والتدبر لمحاولة فهم حقائق الطبيعة والكون والإنسان والخلق وما وراء كل هذا من قوانين تحكمها وتدل على عظمة الخالق، إذا فكليةما باعث على استمرارية التفكير والاكتشاف،

وان كان المضمون الفلسفى لكلا الأسلوبين مختلفان إلا أن الباحث يرى أن فى تناول الحضارات المختلفة لفنون الحضارات الأخرى لم يكن التوافق الفلسفى شرطاً، ولكن تتناول الحضارة ما يتوافق وفلسفتها وتعيد صياغة ما لا يتوافق معها لما تهدف إليه فنونها وفلسفتها، وفى الوقت المعاصر إذ أصبح العالم قرية صغيرة يحتاج كل مجتمع فيها لتعريف شخصيته، فان الفنون من أهم عوامل التواصل بين البشر وهذا ما تسعى إليه فنون ما بعد الحداثة، كما أن الوقت الراهن بمشاكله السياسية بين الشرق والغرب أحوج ما تكون إلى توضيح وتفسير كينونة الإنسان العربى الذى تاريخه هو جزء منه، ولا أفضل من أن نفسر ذلك إلا بلغة يدركها الغرب الحديث وهى لغة فنون ما بعد الحداثة.

٤ - الزمان والمكان:

يهتم فن التجهيز فى الفراغ بعنصر الزمن لإدراكه بأثر الزمن على ثقافة الإنسان وان الزمن هو التاريخ الماضى والحاضر والمستقبل، ومن هنا جاء اهتمامه بالحضارات السابقة والثقافات والأساطير المصاحبة لهذه الحضارات كإستلهامات للعقل البشرى، ويتمثل اهتمامه هذا فى اختيار الفنان لمكان عرض عمله الفنى والذى قد يتضمن احد هذه الحضارات بما يتوافق والمضامين التى تتراءى له، كما أن الزمان والمكان هما من عناصر الطبيعة التى هى احد محاور اهتمامات فن التجهيز فى الفراغ، أما الفن الإسلامى فنون الحضارات الأخرى كانت مصدر الهام اخذ منها ما يتوافق وفلسفته فقد اخذ عن حضارات متعددة ومن أزمنة وأماكن مختلفة ليعيد صياغتها بأسلوبه المتفرد، فلا يمكننا أن نرى ما تأثر به الفن الإسلامى بشكل مباشر، والفن الإسلامى مرتبط بالزمان والمكان فهما مرتبطان بأوقات الصلاة واتجاهها، والزمان والمكان والفن يلتقيا فى الفن والمحراب، والزمان يمثل أيضا قيمة قدسية أخرى فالزمن المستمر اللانهائى هو الدائرة وهى رمز لانهائية وجود الله، أما المكان فكانت العمارة الإسلامية تقوم على أساس معمارى يمتد فى الاتجاه الأفقى إلى الكعبة من خلال القبلة واتجاه رأسى إلى السماء من خلال المآذن والقباب

والعرائس فى أسطح المساجد التى يعمل تعاكس الكتلة والفراغ فيها إلى الربط بين الأرض دنيا الإنسان والسماء رمز السمو الالهى ويرى الباحث أن اهتمام فن التجهيز فى الفراغ بطرز الحضارات التى من ضمنها الفن الإسلامى والذى يمثل اليوم فترة زمنية مختلفة يمكن أن يفيد البحث فى إجراءاته الفلسفية والشكلية.



(صورة ٣٣)

الزمان والمكان

• (جولين جاردير - Julien Gardair) - ٢٠٠٢ - عمل يمثل الإنسان فى أزمنة وأماكن مختلفة

• مسجد المؤيد شيخ - ١٤٢٠ - المآذن علاقة السماء والأرض والأذان فى المواقيت

٥- الواقعية والتجريد:

يعتبر الاختلاف بين الواقعية والتجريد احد الاختلافات الصريحة بين فن التجهيز فى الفراغ والفن الإسلامى حيث فن التجهيز فى الفراغ يتجه نحو الواقعية فى أسلوبه الفنى واتجاهه الفلسفى، من خلال الموضوع والمضمون المباشر واستخدامه للأشياء الموجودة كمفردات لعمله ودلالات على المضمون المراد الوصول إليه، بينما الفن الإسلامى يتجه نحو اتجاه التجريد، وان كانت الأعمال الفنية الإسلامية فى حد ذاتها فناً وظيفياً أى هو جزء من الواقع الفعلى والحقيقى للإنسان، كما أن الفن الإسلامى بعمارتة وفنونه يمثل لنا اليوم واقع تاريخى نعيشه ونتأثر به حتى يومنا هذا ويؤثر فى ثقافتنا وفنوننا، كما تتضمن فنون التجهيز فى الفراغ التراث كموضوع

ومضمون وهكذا يرى الباحث انه لا يتعارض الاستلهام من الفن الإسلامي في إنتاج فن خزفي المعاصر بأسلوب التجهيز في الفراغ.

الفن الحديث وأثره في فن التجهيز في الفراغ:

ظهرت فنون الحدائثة نتيجة للتطورات العلمية والثورة الصناعية في أوروبا وخضعت تلك فنون للمنطق التجريبي في التشكيل والفلسفة، ومن مذاهب تلك الفترة الدادية التي اتجهت إلى استخدام الخامات الجاهزة الصنع أو الناتجة عن الصناعة أو الاستخدامات اليومية، وفلسفة الدادية تلخصت في استخدام العناصر الواقعية بدلالاتها الوظيفية لتصبح الحياة في حد ذاتها فن، كما ظهر في الستينيات مصطلح التجميع Assemblage، وهو استخدام البعد الثالث في اللوحات التصويرية عن طريق خامات أو مواد سابقة التصنيع إلى اللوحة لتصبح مجسمة وتشمل في هذه الحالة فراغا حقيقيا بدلا من الفراغ الإيهامي وتتطور فكرة الفراغ وعلاقته بالعمل الفني في فن البيئة و فن المفهوم وهما من فنون ما بعد الحدائثة.

ويرى الباحث أن المدرسة البنائية (consructivism) من الفنون التي ربما لعبت دورا وأثرت في إثراء دور و مفهوم الفراغ في العمل الفني حيث أنها من أوائل مذاهب الفن الحديث التي اهتمت بالفراغ الحقيقي اهتماما بالغا، و فن البنائية يندرج ضمن فنون الحدائثة، وإن كانت مختلفة في مضمونها الفلسفي ولكنها تحمل عددا من الأساليب التشكيلية المقاربة لفن التجهيز في الفراغ ومنها:

يهتم فناني البنائية بقيمة الفراغ الحقيقي حتى أنهم ودّوا لو كان الفراغ هو الخامة الفعلية لأعمالهم

" فهم مدركاتنا الحسية لأشكال الفراغات والزمن هو هدفنا الوحيد
لتصويرنا وفننا التشكيلي"¹

¹ George Rickey: (Constructivism), origins and Evolution, Studio Vista, London, 1967
p: 23

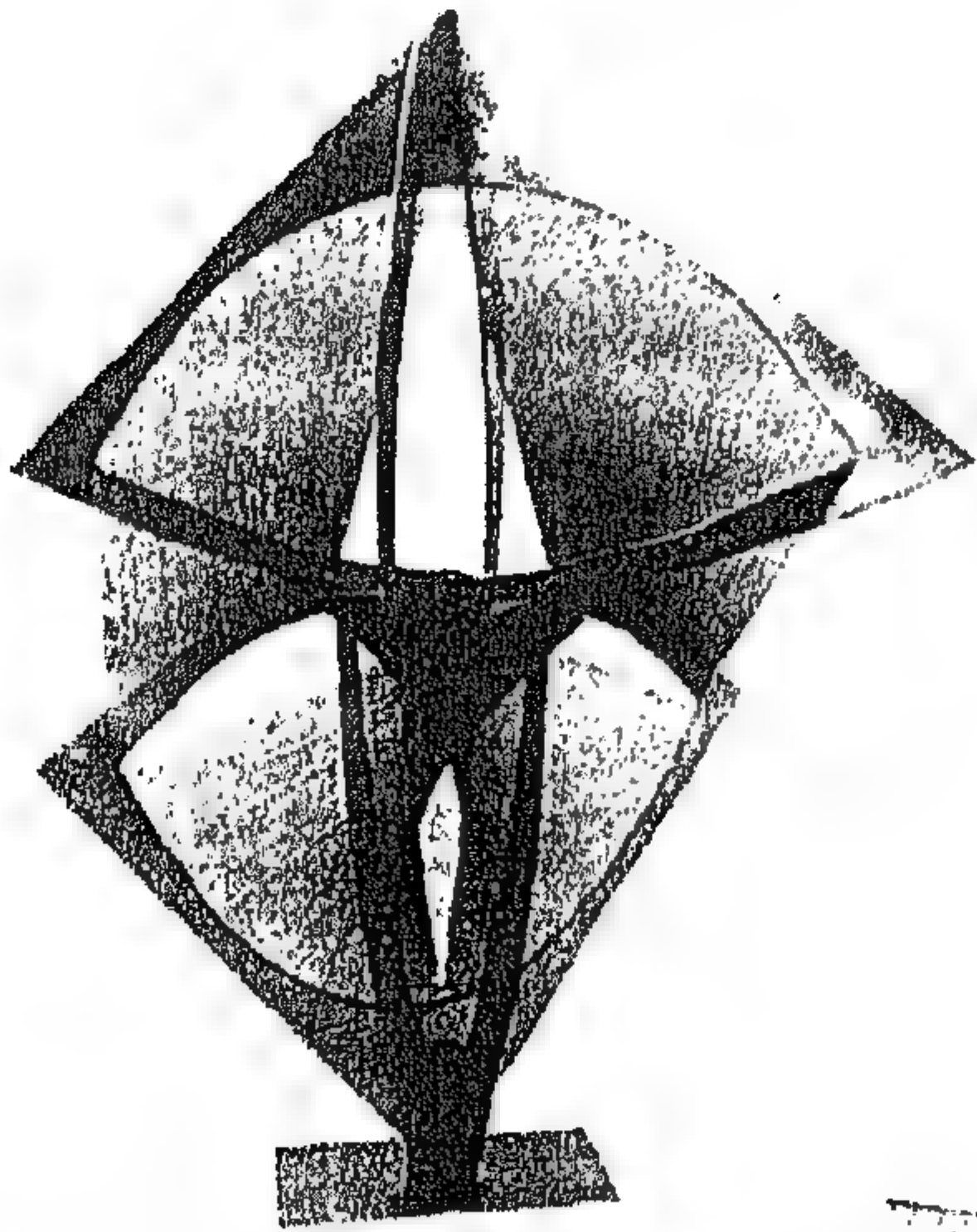
واهتمام المدرسة البنائية بالفراغ والزمن يتوازي مع اهتمام فن التجهيز في الفراغ

● لعبت الخامة دورا هاما في فنون المدرسة البنائية فاستخدمت الخامات الصناعية كالأسلاك والبلاستيك والمعدن والخامات المتنوعة بديلا عن الخامات التقليدية المستخدمة في الفن التشكيلي، مثلما لعبت التكعيبية نفس الدور والتي ظهرت في نفس الوقت وكان فناني المدرستين متابعين كلا منهما للآخر.

- أدت المدرسة البنائية لظهور فن العناصر الصغير أو المنيمال أرت وهو شكل من أشكال التجميع والتركيب لمفردات العمل في صورة مفردات صغيرة وتكرار رياضي هندسي.

- استخدمت الأجيال الجديدة من فناني البنائية عناصر كالصوت والضوء والحركة في أعمالهم مما يعد بداية لاستخدام الوسائط التكنولوجية وعلاقتها بالفراغ والزمن.

وحيث أن العمل الفني لا يمكن فصل خاماته وتقنياته وأسلوب تشكيله عن فلسفته، إلا انه يمكن الاستفادة منه في عمل مختلف عنه في الصياغة والأسلوب والفلسفة، تماما كما تناولت فنون الحضارات فنون لحضارات أخرى و قدمتها بأسلوبها، وهكذا كان للمدرسة البنائية أثرا في فن التجهيز في الفراغ كما كان للهندسيات الإسلامية أثرا في المدرسة البنائية.



(صورة ٣٤)
(ناعوم جابو - Naum Gabo)
المدرسة البنائية و الفراغ

وقد أجرى الدارس فى بحث الماجستير تجربة بناء أشكال خزفية ثلاثية الأبعاد من خلال الربط بين أسس الصياغات الهندسية الإسلامية وبين الأسس التشكيلية للبنائية- كأحد مذاهب فنون الحداثة

" ويرى الباحث من خلال ما سبق أنه يمكن إجراء تجربة بناء أشكال خزفية ثلاثية الأبعاد من خلال الربط بين أسس الصياغات الهندسية الإسلامية وبين الأسس التشكيلية للبنائية من خلال مراحل تطورها المختلفة، حيث توجد نقاط توافق كثيرة بين المذهبين تشكليا وفلسفيا، وحيث أن نقاط الاختلاف قد تمثل نوعا من أنواع التطور كما حدث في البنائية وفي الفن الإسلامي الذى تطور من حضارات سابقة وأضاف إلى حضارات أخرى ومنها البنائية التى استوحت منه في بدايتها. " ¹

وهكذا أمكن الربط بين الفنون الإسلامية وفن المدرسة البنائية- من فنون الحداثة- فى إنتاج أشكال خزفية، وحيث أن المدرسة البنائية احد الفنون التى أدت دورا فى ظهور فن التجهيز فى الفراغ، فيرى الباحث إمكانية امتداد تناول علاقات بين الفن الإسلامى والفنون المعاصرة فى مجال التشكيل الخزفى الحديث.

¹ اشرف كمال الدين مصطفى: مفهوم البنائية فى الصياغات الهندسية الإسلامية كمدخل لإثراء الامكانيات التشكيلية للخزف، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠١، ص: ١٢٨

الملاح الفلسفية والشكلية للخزف الحديث:

صاحب البدايات الأولى للإنسان ظهور فن الخزف الذى يعتمد إلى حد كبير على الخامات الطبيعية البسيطة كالطينات، و النار هى أولى الاكتشافات الإنسانية التى عملت على تسويتها، وهذه العناصر توافرت للإنسان الأول بسهولة، وهكذا كانت العوامل الأساسية لصناعة الخزف ميسرة لاكتشاف هذا الفن الذى امتد منذ فجر التاريخ وحتى يومنا هذا، وبالرغم من أن التاريخ والعلم لم يتوصل إلى كيفية اكتشاف هذا الفن الوظيفى، ولكن التنقيب عن الآثار كشف عن أشكال فخارية صنعت فى العصور الأولى للإنسان،



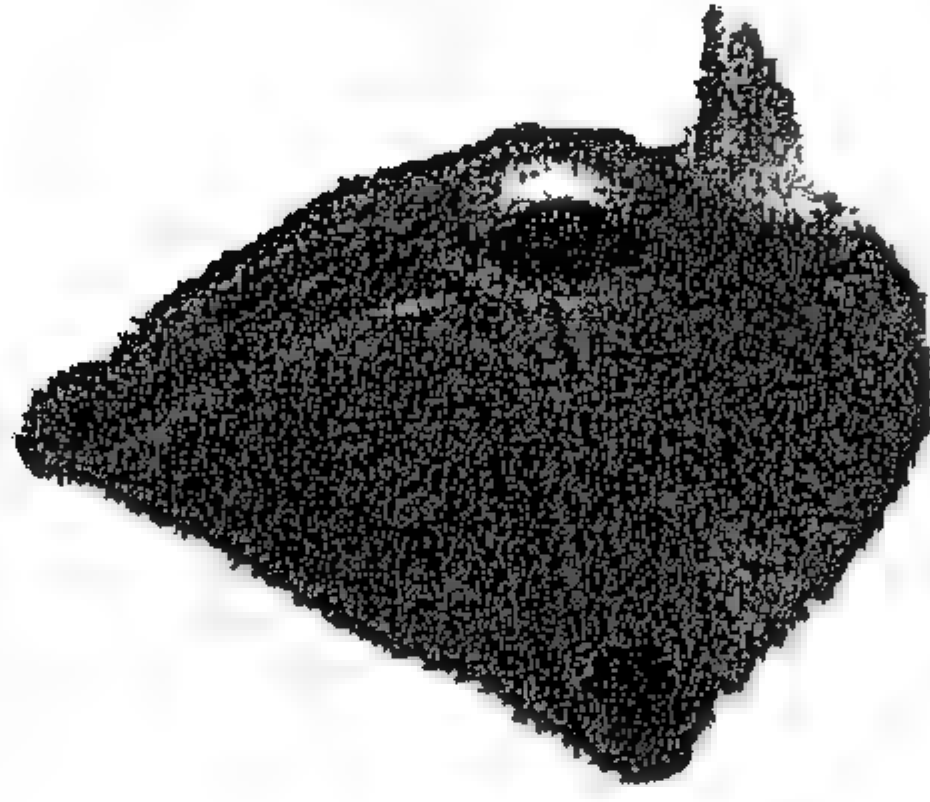
(صورة ٣٥)

فخار من نقادة الثانية

٣٣٠٠/٣٤٥٠ ق.م

وفى مصر فى عصر ما قبل الأسرات تركت حضارة نقادة الأولى والثانية والبدارى أشكالا فخارية عليها زخارف وأشكال إنسانية وحيوانية، وهكذا لم يكن الفخار مجرد أداة يستخدمها الإنسان الذى عاش فى ظل حياة صعبة يبحث فيها عن المكونات الأولى للحياة من مسكن وملبس وطعام، بل هكذا يكون الخزف دليلا على أن الفن من مقومات الحياة الأولية للإنسان لما للفن من دور نفسى ولغة من لغات التخاطب بين الناس، فقد كان هذا الفن نتاج تفاعلات فطرية نفث عنها فى صورة نشاط

فنى تعبيرى أو رمزى أو تجريدى إذا جاز تصنيفها بتصنيفاتنا المعاصرة، فالأشكال الفخارية لذلك العصر وجد عليها خطوطا هندسية زجراجية أو مستقيمة أو منحنية، بالإضافة إلى رسوم خطية على هيئة إنسانية وحيوانية، ثم نشأت الدولة الفرعونية ليتطور معها فن الفخار فى الشكل وزخارف الأسطح وتطورت أيضا وظائفه لتصبح حليا وتمام، وتزداد تقنياته فتدخل عناصر التزجيج حيث نجد فى الفن الفرعونى التمام المصنوعة من العجينة الزرقاء التى تدرس فى أكاديميات الفنون فى العالم حتى يومنا هذا باسم العجينة المصرية.



(صورة ٣٦)
مسرحة من العصر الأموى - ق ٨ م
متحف الخزف الإسلامى - مصر

وينتشر فن الخزف فى كل بقاع الأرض على نحو تقريبي، فإذا انقطع تطوره فى مكان ما واصل تطوره فى مكان آخر أو زمن آخر، وقد بدأ الخزف الحديث أولى خطوات التوجه نحو الحداثة فى نهايات القرن التاسع عشر فى إنجلترا بعد أن سيطرت الصناعة المميكنة على الإنتاج الخزفى الذى فقد جماليات الصناعة اليدوية، وكان من أوائل المجددين وليم موريس الذى أعاد الصحو إلى الإنتاج الخزفى اليدوى ثم جاء (وليم ستيت موراي- William Staite Murray) الذى أعطى اهتماما بفرادة العمل الخزفى و(برنارد ليتش- Bernard Leach) الذى عمل هو و(شوجى همادة- Shoji Hamada) على اتساع مجال الإنتاج اليدوى، وهكذا أصبح رد الفعل تجاه الميكنة طريقا لفن الخزف الحديث الذى اخذ طريقه فيما

بعد للخروج من الحيز الوظيفى إلى الفن التشكيلي ذو القيم التعبيرية والتجريدية.



(صورة ٣٧)
(موراي- Murray)

أما فى مصر فبعد أن انقطع تطوره بعد زوال الدولة الفرعونية وفى فترة الاحتلال الرومانى، عاد ليواصل تطوره مرة أخرى فى ظل الدولة الإسلامية التى اختلفت فيها الأشكال والزخارف والتقنيات التى برع فيها الفنان الإسلامى فأنتج الخزف ذو البريق المعدنى والخزف المرسوم تحت الطلاء الزجاجى أو فوقه والخزف المحزوز، وتنوعت تشكيلاته بين اوانى وأطباق وقناديل وبلاطات قيشانى وموزاييك، واتخذت فوهاتة ومقابضه أشكالاً متعددة ومبتكرة وتنوعت تراكيب الطينيات، أما فى العصر الحديث فى مصر فقد عاد فن الخزف لحركة التطور منذ نهايات القرن التاسع عشر بشكل صناعى حتى عاد الخزاف محمود صابر من بعثته إلى مصنع (سيفر) ليدرس بمدرسة الفنون التطبيقية وينشئ قسماً للخزف فى مدرسة الصناعات الزخرفية، ويعود سعيد الصدر من إنجلترا ليدرس بالفنون التطبيقية، ويدخل فن الخزف فى مرحلة الصناعات الراقية والتدريس الأكاديمي، ومنذ هذا الوقت اتخذ فن الخزف مكانه المرموق بين فروع الفن التشكيلي، ثم واكب حركة فنون الحداثة منذ أوائل القرن العشرين ليخرج فن الخزف عن المفاهيم المألوفة للشكل الخزفى التقليدى والتى ظلت مسيطرة عليه إلى حد بعيد وإلى وقت قريب نظراً لتطورات المجتمع، وفن الخزف لا ينفصل عن بقية الفنون، بل

اثبت التاريخ انه مساير للتقدم فى كل الحضارات بناءً على احتياجات الإنسان فيها وثقافته وفلسفة عصره

"وفى الحقيقة أن هذا الفن جوهرى مرتبط بالاحتياجات الأولية للحضارة بدرجة كبيرة، حتى انه لا بد للمزاج القومى من أن يجد التعبير عن نفسه فى هذا المجال، بل انه ليتمكن أن تحكم على فن بلد من البلدان، وان تحكم على رقة احساساته عن طريق صناعة الفخار لديه، فانه مقياس لذلك أكيد، وصناعة الفخار فن خالص".^١

وهكذا فالحدائثة فى فن الخزف هى شئ طبيعى ناتج عن الحدائثة فى كافة النواحي الإنسانية، وقد اتخذ فن الخزف فى العصر الحديث سمات مدارس ومذاهب الفنون المختلفة نظرا لإمكانيات تطور تقنياته وإمكانيات الخامة فى التشكيل الحر، كما أن الخزف من مجالات الفنون التى تمنح الفنان نطاق واسع للتجريب فى الخامات سواء فى الطينيات أو فى مواد الطلاء ونسب تراكيبيها وكذلك التجريب فى المعالجات الحرارية من خلال الأفران المتعددة الأنواع أو فى درجات الحريق أو فى تقنيات التشكيل وهكذا ففن الخزف من الفنون ذات المجال الواسع فى التجريب وبالتالي فى الإبداع.

"والخزف الحديث يلتقى مع العلم، فكما يجد المفكرون والعلماء متنفسا فى أفكارهم وعلومهم فإن فن الخزف المعاصر يتيح للفنان الخزاف متنفسا لإبداعه وخلقه خلال أعماله الخلاقة، من خلال ابتكاراته فى الخامات والأدوات و الرؤية الجديدة لأشكاله، وحيثما يكون الفنان حرا وغير موجه وغير ملزم سواء فنيا أو اجتماعيا فانه يقبل على البحث والابتكار ويولى إبداعه كل اهتمام".^٢

ولعل أهم ما يؤكد على قيمة الخزف الحديث فى مصر وأضاف إلى أفكاره وتقنياته هو إقامة ترينالى القاهرة الدولى للخزف فى عام ١٩٩٢،

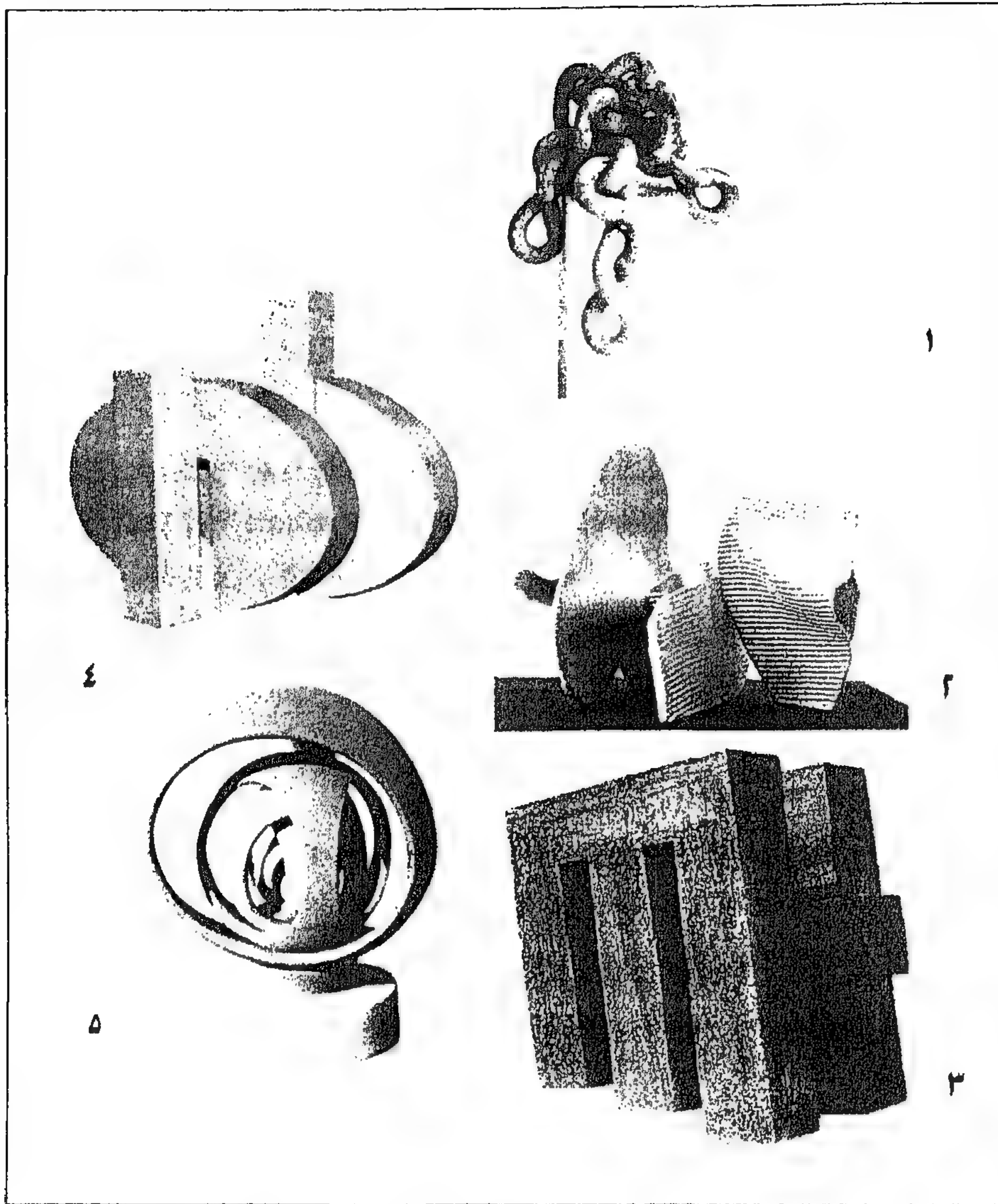
^١ هريوت ريد: معنى الفن، ترجمة سامى خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص: ٢٤
^٢ محروس أبو بكر عثمان: سمات الخزف الحديث والإفادة منها فى تدريس الخزف لمعلم التربية الفنية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٧٨، ص: ٥٤.

والذى تحول إلى بينالى بعد نجاح دورته الأولى مباشرة، والذى ضم العديد من الاتجاهات الفنية الموجودة في مصر والعالم، ويمثل هذا البينالى مرصدا للحركة الفنية الخزفية المعاصرة في العالم، وتتمثل الأشكال الفنية للخزف في اتجاهات متعددة منها الأشكال الفخارية وأشكال تتميز بتقنيات الطلاء الزجاجي كالبريق المعدني والطلاء الملحي وطلاءات زجاجية أو فوق الطلاء الزجاجي لها تأثيرات كالصدف و التشقق و ملامس لونية أو ملامس لسطح الطلاء، هناك أيضا التقنيات المختلفة للتشكيل كالتشكيل الحر لأشكال عضوية أو هندسية أو باستخدام عجلة الخزاف أو الصب في القوالب و منها ما يتسم بالتلقائية وما تتدخل الآلات في تشكيله، ومنها خزف يعتمد على تراكيب طينيات خاصة بالفنان أو تراكيب معروفة كالخزف الزلطي والبورسلين، وهناك أيضا أشكال تدخل فيها عناصر كالزجاج أو المعدن كخامات أخرى غير تقليدية في فن الخزف، وهكذا ومن خلال التتبع التاريخي لفن الخزف نجد العديد من المتغيرات، و المتغيرات بطبيعة الحال هي نتائج لأسباب وتنقسم تلك الأسباب إلى شقين الأول منهما هو تطور الثقافة وتغير المفاهيم الفلسفية والشق الثاني هو شق التطور في التقنيات والأدوات والخامات، والخزف الحديث قد تأثر بكل عوامل التطور فأتسم بعدد من السمات يبحث الدارس في التوصل لأهم تلك السمات التي تعين على استكمال إجراءات البحث.

السمات الفلسفية للخزف الحديث

يتسم العصر الحديث بالتنوع الثقافي واتساع نطاق الاتصال بين الدول والحضارات، وكانت لوسائل الاتصال الحديثة دورا كبيرا في تبادل الخبرات البصرية وتكوين قاعدة عريضة من الذوق والإبداع المتقارب والمتشابه بين البشر في كل بقاع الأرض، وهكذا ضاقت الفوارق بين الصياغات الفنية في كل مجالات الفنون، كما أن وسائل نقل المعلومات المتطورة أدت إلى متابعة ودراسة الفنون الحديثة في العالم والتي كان للدول المتقدمة دورا كبيرا في نشرها نظرا لامتلاكها القوة الإعلامية والاقتصادية والمعلوماتية والتطور التكنولوجي، وهكذا أصبحت فنون الحداثة وما بعد الحداثة بمثابة مخزون بصرى هائل لدى الفنانين والنقاد والمشاهدين، مما أدى إلى شيوع الانفعالات وردود الأفعال التي تخرج

فى صورة فنية؁ لىصبح شكل الفن فى العالم متقارب وتصبح السمات الشكلىة والفلسفىة الخاصة بكل وطن من الأوطان ملامح متغىرة لمضامىن متقاربة ضمن منظومة عالمىة؁ فلم يعد فى كثر من فنون الحدائة وما بعد الحدائة ملامح يمكن من خلالها التعرف على وطن أو طراز كما فى (صورة ٣٨)؁ وهذه المنظومة العالمىة تتطلب منا أن نتعامل معها بشكل أو بآخر فالحىاد عن هذه المنظومة يؤدى إلى الثبات عند مستوى فنى وتقنى وفلسفى لا حراك فىه؁ كما وان التأثير الكامل بهذه المنظومة دون أن يكون لنا دورا فى تطورها والمشاركة الفعالة فىها يؤدى بنا إلى أن نتحول إلى تابعىن ولىس مبدعىن؁ وفن الخزف المعاصر جمع بىن فلسفة العصر الحدىث ومذاهب الفنون كالتجرىدىة و التجرىدىة الهندسىة وفن التجهىز فى الفراغ وجمع أيضا بىن التوجهات الشخصىة لكل فنان؁ فهناك أعمال تتميز بالتقنىات الصعبة أو الخاصة بالفنان؁ وىمكن تصنىفه بالخزف التجرىبى أو التقنى وهو النوعىة التى تقدم نتائج مستحدثة فى اللون أو الملمس من خلال تراكىب الطىنات أو الطلاءات بأنواعها؁ وهناك الخزف الذى يقدم مضمون أو موضوع يعالجه الفنان بأسلوبه الذى ىميل إلىه سواء الأسلوب التجرىدى أو الرمزى أو السرىالى أو حتى أسالىب ما بعد الحدائة كفن التجهىز فى الفراغ؁ وهناك أسلوب ثالث ىجمع بىن التقنىة والمضمون أو الموضوع؁ وهكذا ففلسفة الخزف الحدىث هى فلسفة التجرب من خلال المنطق العلمى فى الكىمىاء والتكنولوجىا وتقنىات التشكىل الخزفى؁ والمنطق الفلسفى للموضوع الفنى والفنان.



(صورة ٣٨)
ملاح الخزف الحديث من دول العالم المختلفة

- ١ - فتحية صبحى معتوق - مصر
- ٢ - (ميرتا كونتى- Mirta Conti) - الأرجنتين
- ٣ - (بيرنهارد جينش- Bernhard Jensch) - ألمانيا
- ٤ - (كريستا زيلتهوفر- Chirsta Zeitlhofer) - النمسا
- ٥ - (ميليا لوكريتيا رودىكا - Milea Lucretia-Rodica) - رومانيا

الخزف الحديث بين الفن التطبيقي والتعبيرى:

يتوافق فن الخزف مع منظومة الفنون فى العصر الحديث فقد خرج العصر الحديث بفن الخزف إلى فن أكثر إبداعا وتطورا، وأولى أسباب تطور فن الخزف هو خروجه من نطاق الفن التطبيقي إلى مجال الفن التعبيري و لقد اتاح مفهوم الخزف التعبيري خروج الشكل الخزفي عن النمط التقليدي إلى أشكال متعددة، ويتسم الشكل الخزفي فى الفن الحديث بعدد من السمات منها

- الأشكال العضوية
- الأشكال الهندسية
- أشكال تجمع بين العضوى و الهندسى
- الأشكال المترابكة من أجزاء
- أشكال تتسم بعدم التماثل
- أشكال تتجه إلى الاسلوب النحتى
- أشكال تتضمن فراغات
- أشكال متنوعة فى إثراء الأسطح بالملامس والنقوش وغيرها
- أشكال ذات طلاءات زجاجية وبطانات و معالجات لونية مستحدثة

ساعدت تلك السمات على تحرر الفنان الخزاف من آلية صناعة الخزف إلى التوجه نحو التفكير والبحث والتجريب الذى أثمر عن اختلاف الشكل الخزفي، هذا الاختلاف الذى أدى إلى حيوية فن الخزف تلك الحيوية التى تشد المشاهد إلى التفاعل مع العمل الفنى، فالعمل الخزفي التقليدي وان كان يحمل جماليات لا شك فى قيمتها إلا أن التقليدية تحدث لدى المشاهد نوعا من الفتور فى مشاهدة العمل والتأمل فيه وهذا ما يتعارض مع هدف الفن، فالفن يهدف إلى شد انتباه المشاهد والتأثير فيه.

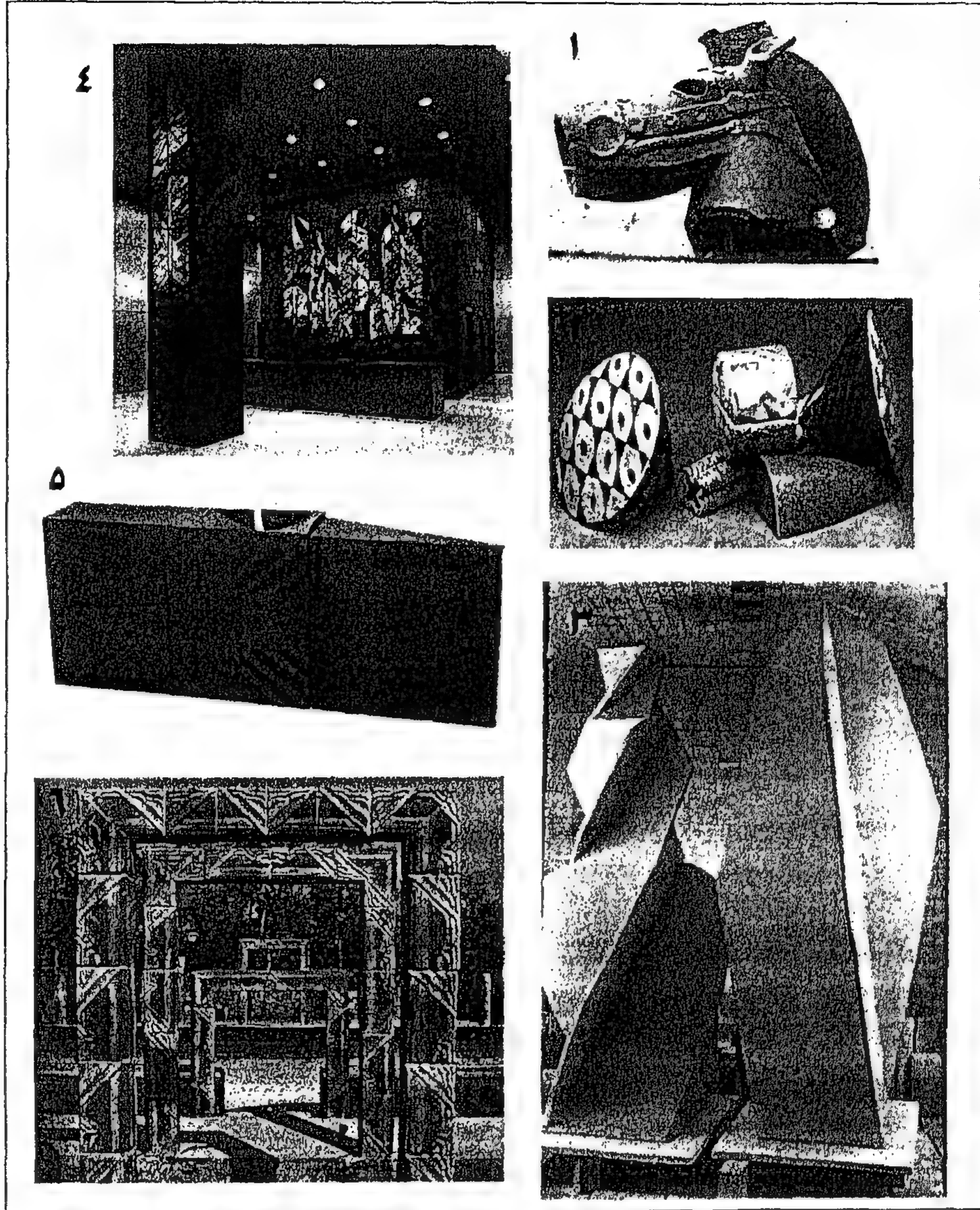
وفى مجال الخزف الوظيفي فإن الخزف التعبيري قد أضاف إليه إمكانيات إبداعية إذ خرج عن الإناء التقليدي إلى الأواني المستحدثة، خاصة وان التكنولوجيا والصناعة قد وفرت خامات وصناعات للأواني بجودة عالية أغنت عن استخدام الخزف الوظيفي فى كثير من الأحيان، إلا أن الأشكال

الخزفية الوظيفية المستحدثة قد أعادت للخزف الوظيفي قيمته إلى جوار الخزف الوظيفي التقليدي على الجودة.

التقنية والخزف الحديث:

ساعدت الحداثة في فن الخزف على البحث الدءوب في مجال التقنيات حتى يصل الفنان إلى إظهار المعنى والقيمة التي يهدف إليها و تزداد القيمة الشكلية والتعبيرية والوظيفية للخزف الحديث بزيادة إدراك الخزاف الحديث واستخدامه للتقنيات الخزفية المتعددة والمستحدثة أو استحداث تقنيات جديدة إن أمكن ومن أمثلة التقنيات الحديثة

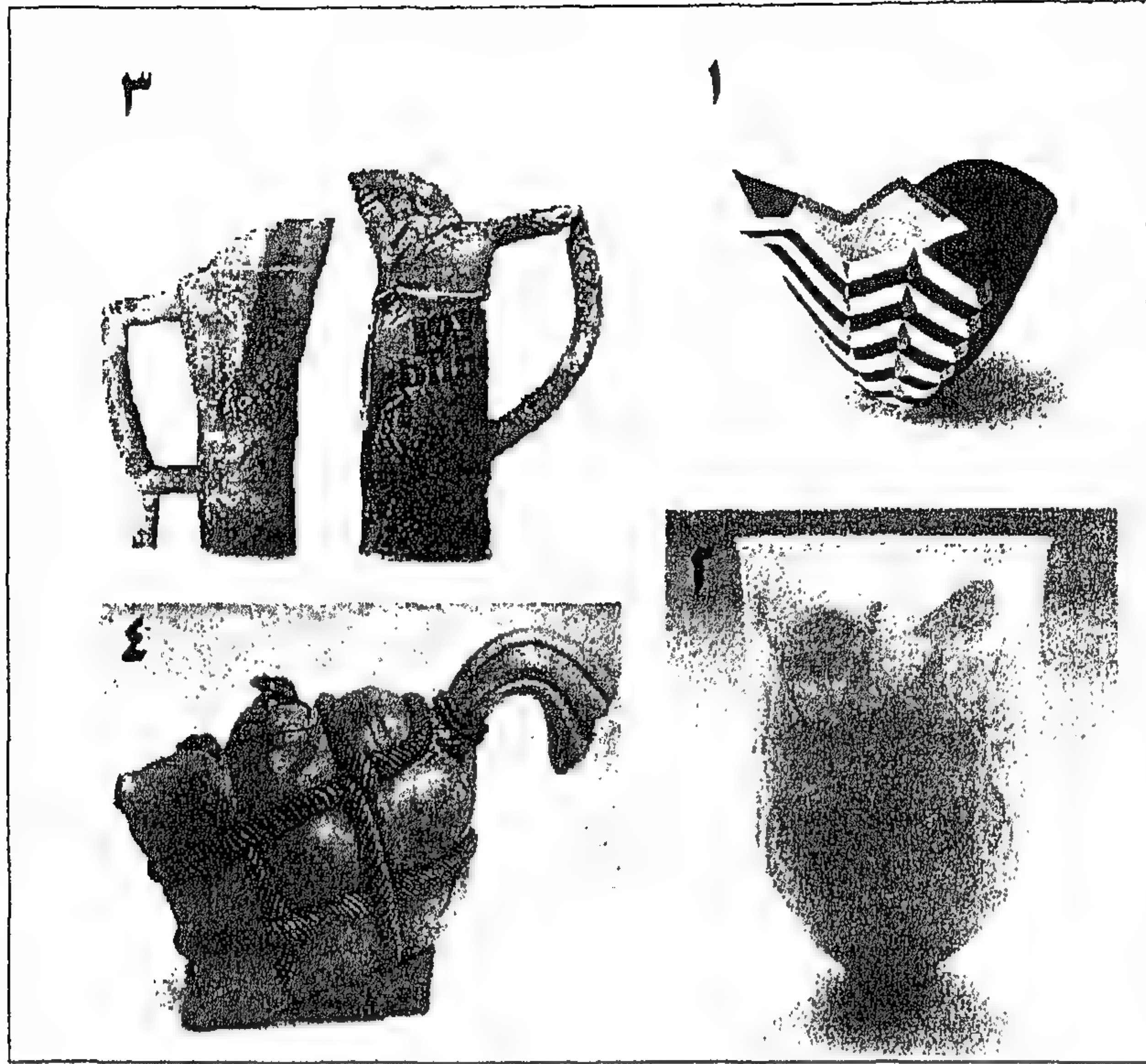
- الراكو وتقنيات البريق المعدنى
- الطلاءات الزجاجية المطفأة وطلاءات فوق وتحت الطلاء الزجاجى
- الطلاءات الجاهزة التركيب والتي يتدخل الخزاف فى إعادة تراكيبها
- الاستفادة من عيوب الطلاء الزجاجى كالتسييل والتشقق
- الاستفادة من الآثار المختلفة للمعالجات الحرارية فى الأفران متنوعة الوقود وأثرها على اللون وإمكانية استخدامها لتقنيات محددة كالخزف الملحى
- إضافة الخامات القابلة للمعالجات الحرارية كالمعادن والزجاج
- استخدام الأدوات والآلات الحديثة إلى جوار التشكيل اليدوى
- المعالجات اللونية المختلفة كتقنيات الطباعة والعزل وغير ذلك
- التجريب فى تركيب أنواع من الطينيات للحصول على مواصفات تخدم الشكل الفنى والقدرة على التشكيل كالعجائن الملونة والطينيات الورقية
- تعدد تقنيات التشكيل من اسلوب الشرائح واستخدام القوالب والتفريغ والدمج بين أكثر من طريقة فى الشكل الواحد



(صورة ٣٩)

الخزف التعبيري الحديث بين التقنية والفلسفة

- ١- (هانيوا- Haniwa) - خزف يحمل قيم نحئية و تقنيات التفريغ
- ٢- (كارين ماساروس- Karen Massaro) - التجريد الهندسى وتقنية القوالب وفوق الطلاء الزجاجى
- ٣- (جون ماسون- John Mason) - العمل التجريدى الهندسى متعدد الأجزاء والتشكيل بالشرائح
- ٤- (دالى زيوتلين- Dale Zheutiln) - التجهيز فى الفراغ وطلاءات بأسلوب الطباعة
- ٥- (روبرت وينوكور- Robert Winokur) - البطانات والطلاء الملحق وتقنية الغزل
- ٦- (ب. ر. داروز- P.R.Daroz) - الهند- الخزف الحديث والتجهيز فى الفراغ



(صورة ٤٠)
أثر الحداثة في الخزف الوظيفي

- ١- (جون ميدليميس - Jon Middlemiss) - تركيا - لاستر وفوق الطلاء بتقنية الغزل
- ٢- (تيم جى - Tim Gee) - إنجلترا - الشفافيات فى طينات البورسلين والطلاءات
- ٣- (باربرا هانسيلمان - Barbara Hanselman) - الابتكار فى الشكل وتصميم أوراق الطباعة (الديكال)
- ٤- (زو دينج فانج - Zhou Ding Fang) - الصين - إناء غير تقليدى وأساليب تشكيل متعددة

وفى بحث عن سمات الخزف الحديث أجراه (محروس أبو بكر عثمان)^١ شمل مجموعة كبيرة من الأعمال الخزفية لعدد من الخزافين فى مجموعة من أهم الدول التى تميزت فى فن الخزف، وبعد الدراسة والتحليل توصل إلى ٨٥ سمة توضح اغلب سمات الخزف الحديث وقد قدمها إلى مجموعة

^١ محروس أبو بكر عثمان: مرجع سابق

من الخبراء بعد تحديد شروط الاستبيان للوصول إلى نتائج موثوق فيها، وبعد الاستبيان وإحصاء النتائج انتهت إلى ٤٩ سمة للخزف الحديث مقسمة إلى ٢١ جدول تبعا للنسبة المئوية لمتوسط درجات الحكم وكانت (الجدول) ^١ كالآتي:

| الترتيب | السمة | النسبة المئوية لمتوسط درجات الحكام |
|---------|---|---|
| ١ | أشكال خزفية تحمل قيما نحتية عالية | ١٠٠٪ |
| ٢ | أشكال خزفية تحمل قيما تعبيرية | |
| ٣ | أشكال يتم فيها اللون والشكل | |
| ٤ | أشكال ذات طلاءات زجاجية ترتبط بفردية وطراز الفنان | |
| ٥ | أشكال تتميز بالجرأة في التشكيل والتلوين | |
| ٦ | أشكال تتميز بأن لديها القدرة على شد المشاهد وجذب انتباهه | |
| ٧ | أشكال ذات طلاءات زجاجية مرتبطة بالجسم وتؤكد | ٩٨٪ |
| ٨ | أشكال تتميز بأنها تحمل أفكارا فنية جديدة | |
| ٩ | أشكال تتصف بالغرابة | |
| ١٠ | أشكال تتصف بأنها غير مألوفة | |
| ١١ | أشكال تتميز بأنها تبتعد عن استخدامات الحياة اليومية، وترتبط بالنواحي التعبيرية | ٩٦٪ |
| ١٢ | أشكال ذات طلاء زجاجي يساعد تعبیر الشكل | |
| ١٣ | أشكال غير مألوفة الاتزان وتحمل فكرة جديدة أو غير عادية عن الاتزان | |
| ١٤ | أشكال تم إنضاجها في درجة حرارة فوق ١٠٠٠م درجة مئوية | |
| ١٥ | أشكال مصنوعة بطريقة مستحدثة غير تقليدية | |
| ١٦ | أشكال مصنوعة بخامات متعددة مضافة إلى خامة الطين | |

^١ محروس أبو بكر عثمان: المرجع السابق، ص: ٣٤٤

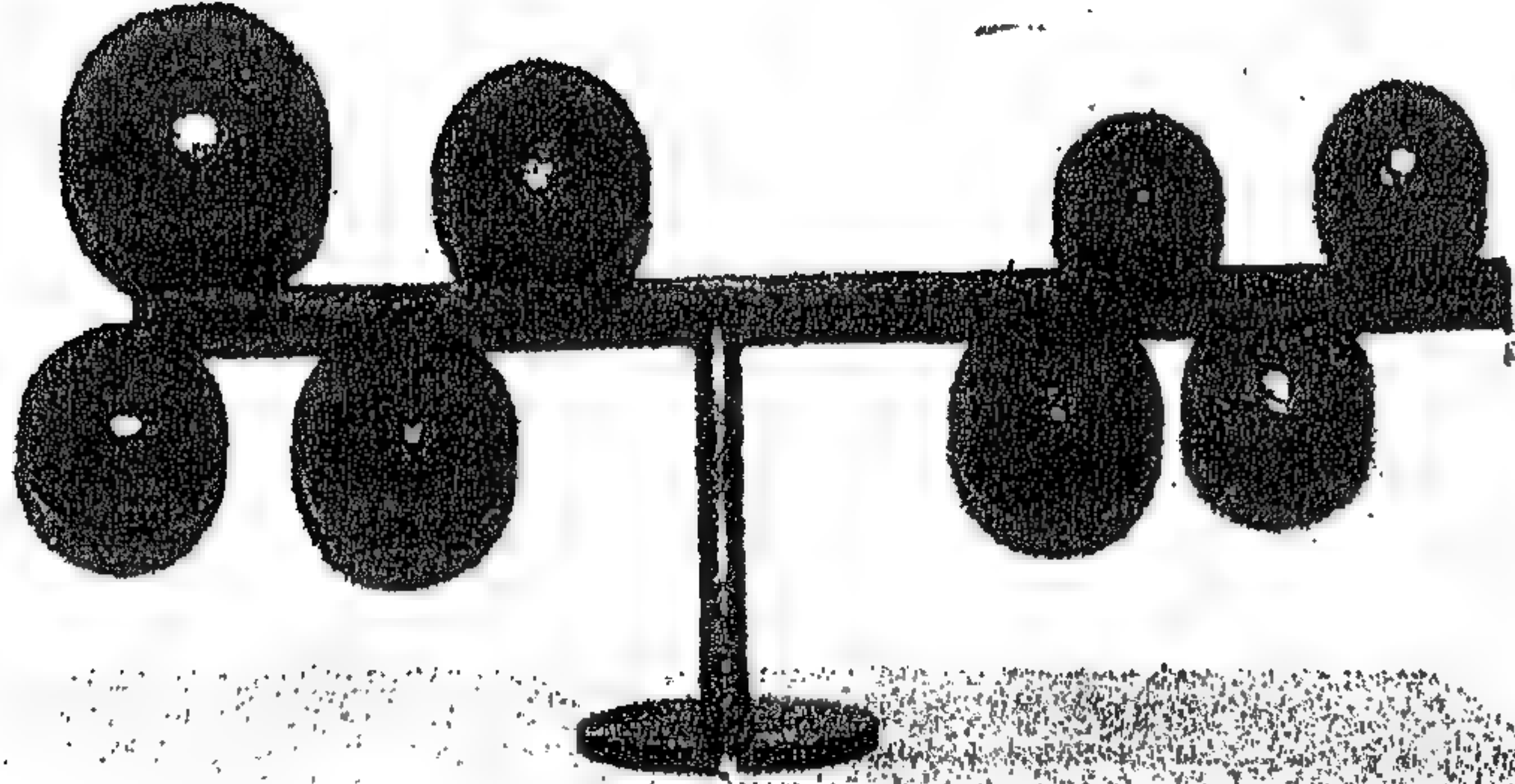
| الترتيب | السمة | النسبة المئوية لمتوسط درجات الحكام |
|---------|--|--|
| ١٧ | أشكال متنوعة الأجزاء وتتصف بالمغايرة وعدم التماثل | ٩٦٪ |
| ١٨ | أشكال تتصف بجودة التصميم | ٩٤٪ |
| ١٩ | أشكال ذات طلاءات زجاجية مستحدثة | |
| ٢٠ | أشكال ذات طلاءات زجاجية لها بريق معدني | ٩٠٪ |
| ٢١ | أشكال تعتمد على التجميع لأجزاء متعددة | |
| ٢٢ | أشكال تحتاج لطرق تشكيل متكيفة مع الشكل | |
| ٢٣ | أشكال مصدرها الاتجاهات العالمية السائدة | |
| ٢٤ | أشكال مؤكد فيها عنصر الثلاث أبعاد | |
| ٢٥ | أشكال يتميز الطلاء الزجاجي فيها بأنه يرسم ويطبق في الحال | ٨٨٪ |
| ٢٦ | أشكال ذات طلاء زجاجي معدني | |
| ٢٧ | أشكال ذات طلاءات زجاجية يقوم الفنان بتركيبها وإعدادها | |
| ٢٨ | أشكال تتميز بالكتلة | |
| ٢٩ | أشكال مصنوعة من طينيات جروكية | ٨٦٪ |
| ٣٠ | ومخلوطة | |
| ٣١ | أشكال مصدرها الطبيعة | |
| | أشكال بها فراغات تؤثر على الشكل العام | |
| ٣٢ | أشكال ذات طلاءات (جاهزة)الصنع تدخل الخزاف في صياغتها | ٨٤٪ |
| ٣٣ | أشكال عضوية | |
| ٣٤ | أشكال مصنوعة باليد والآلة معا | |
| ٣٥ | أشكال خزفية مركبة | |

| الترتيب | السمة | النسبة المئوية لمتوسط درجات الحكام |
|---------|--|---|
| ٣٦ | أشكال هندسية غير منتظمة | ٨٢٪ |
| ٣٧ | أشكال ذات طلاءات زجاجية مطفاة | |
| ٣٨ | أشكال مصنوعة بطريقة الراكو | ٨٠٪ |
| ٣٩ | أشكال ذات طلاءات زجاجية بها بعض العيوب المقصودة والتي تخدم هيئة الشكل | ٧٨٪ |
| ٤٠ | أشكال يعمل خطها الخارجى تنغيما واضحا | ٧٦٪ |
| ٤١ | أشكال ذات ملامس تشكيلية زائدة | ٧٢٪ |
| ٤٢ | أشكال ذات طلاءات زجاجية كالمطفاة | ٧٠٪ |
| ٤٣ | أشكال بها زخارف متنوعة قليلة | ٦٨٪ |
| ٤٤ | أشكال خزفية تحمل قيماً نحتية | |
| ٤٥ | أشكال هندسية منتظمة | ٦٠٪ |
| ٤٦ | أشكال خزفية بسيطة | ٥٦٪ |
| ٤٧ | أشكال تم إنضاجها فى درجة حرارة ١٠٠٠م أو اقل | ٥٠٪ |
| ٤٨ | أشكال ذات جدار سميك | ٤٠٪ |
| ٤٩ | أشكال لها علاقة بالتراث | ٣٤٪ |

تقدم تلك الجداول أهم سمات الخزف المعاصر من حيث التقنيات والصياغات الشكلية التى يمكن أن تفيد فى تنفيذ تجربة البحث وتحليل نتائجها، ومن أمثلة تلك السمات التى يمكن الاستفادة منها:

- التزاوج بين خامات الطين وخامات أخرى:

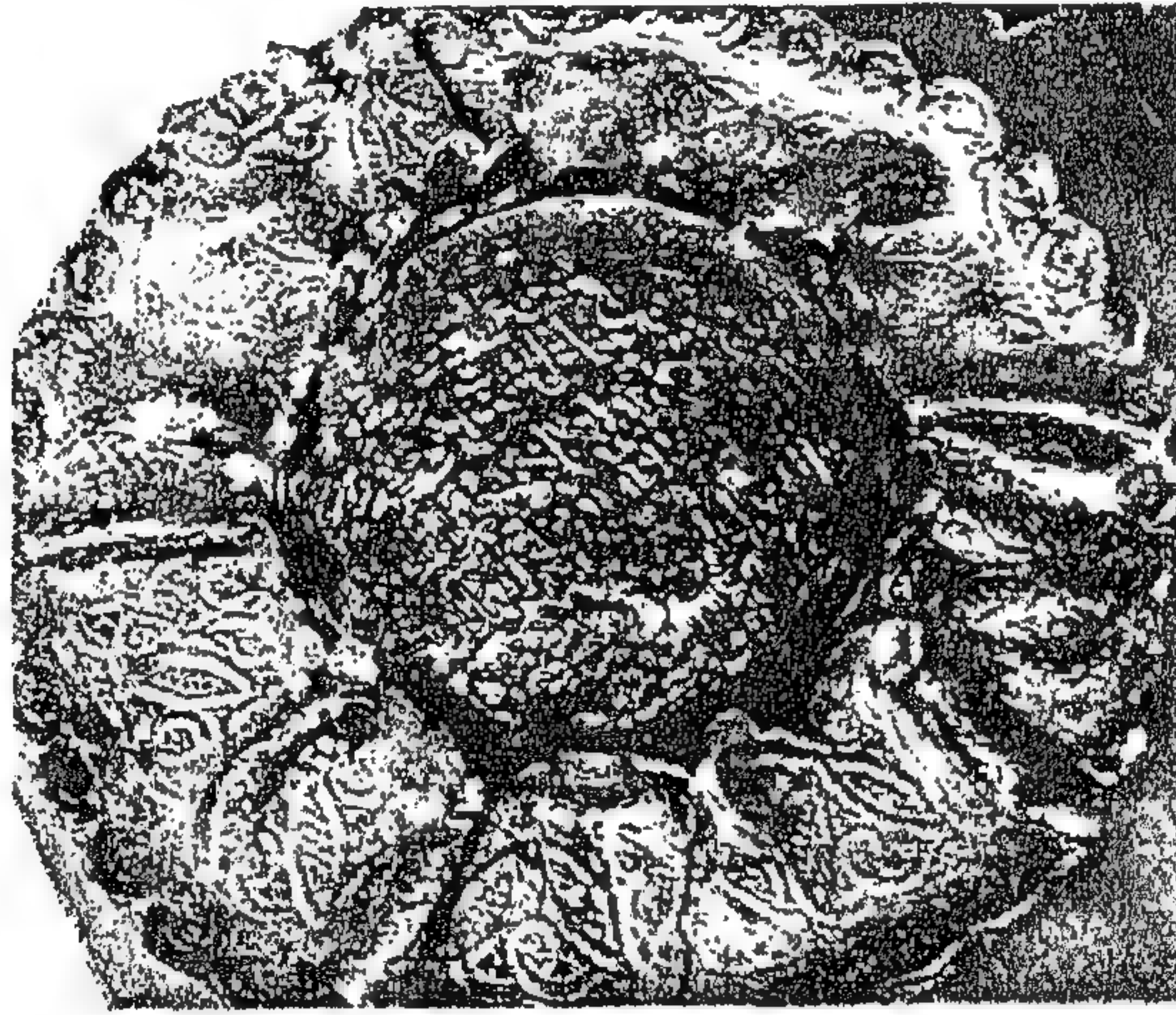
تتسم الأعمال الخزفية الحديثة بإمكانية إضافة خامات تصلح للمعالجات الحرارية في الأفران أثناء إنضاج وتسوية الأشكال الخزفية والطلاءات الزجاجية مما يجعل للشكل النهائي صورة لا تصلح خامة الطينة وحدها في تنفيذها، كما يمكن للخزاف الاستفادة من مواصفات الخامة كشفافيات الزجاج والسبك الرفيع للشرائح والقضبان المعدنية التي يمكن أن تحمل أجزاء ثقيلة على الأجزاء المعدنية الرقيقة أو تعمل كرابط بين بعض الأجزاء الخزفية، ويمكن استخدام تقنية البريق المعدني لإحداث المزيد من التوافق بين الشكل الخزفي والأجزاء المعدنية كما في العمل في (صورة ٤١)، ويمكن أن يستخدم الفنان الخامات الغير خزفية لإحداث نوع من التضاد بين الأسطح أو الملامس أو إمكانيات الخامة أو في الشكل.



(صورة ٤١)
محروس أبو بكر عثمان

- تقنيات إثراء السطح الخزفي ملمسيا:

يمثل تعدد أساليب إثراء السطح من التقنيات التي يتسم بها الشكل الخزفي الحديث، حيث التقنيات المتعددة تؤدي إلى نتائج مختلفة تزيد من القيمة التعبيرية للعمل الخزفي، فالملامس التي يضعها الخزاف على سطح الشكل يمكن أن تؤدي إلى الإحساس بالشكل كأنه شكل من الطبيعة كالأخشاب والثمار وتؤدي عمليات الحفر الغائر والبارز والإضافة والتحزيز والتفريغ إلى نتائج حسية مختلفة تجاه نفس الشكل إذا لم تضاف على سطحه تلك التقنيات، ومن أساليب إضافة الملامس استخدام بصمات الخامات المختلفة كقطع الأخشاب والبلاستيك والأقمشة بنسيجها المختلف كالمفارش، وعن طريق الملامس يمكن الوصول إلى قيم جمالية كالتضاد والتوافق أو إضافة ملامس تعمل على جذب المشاهد كسمة من سمات الخزف الحديث كما في الشكل الخزفي في (الصورة ٤٢).

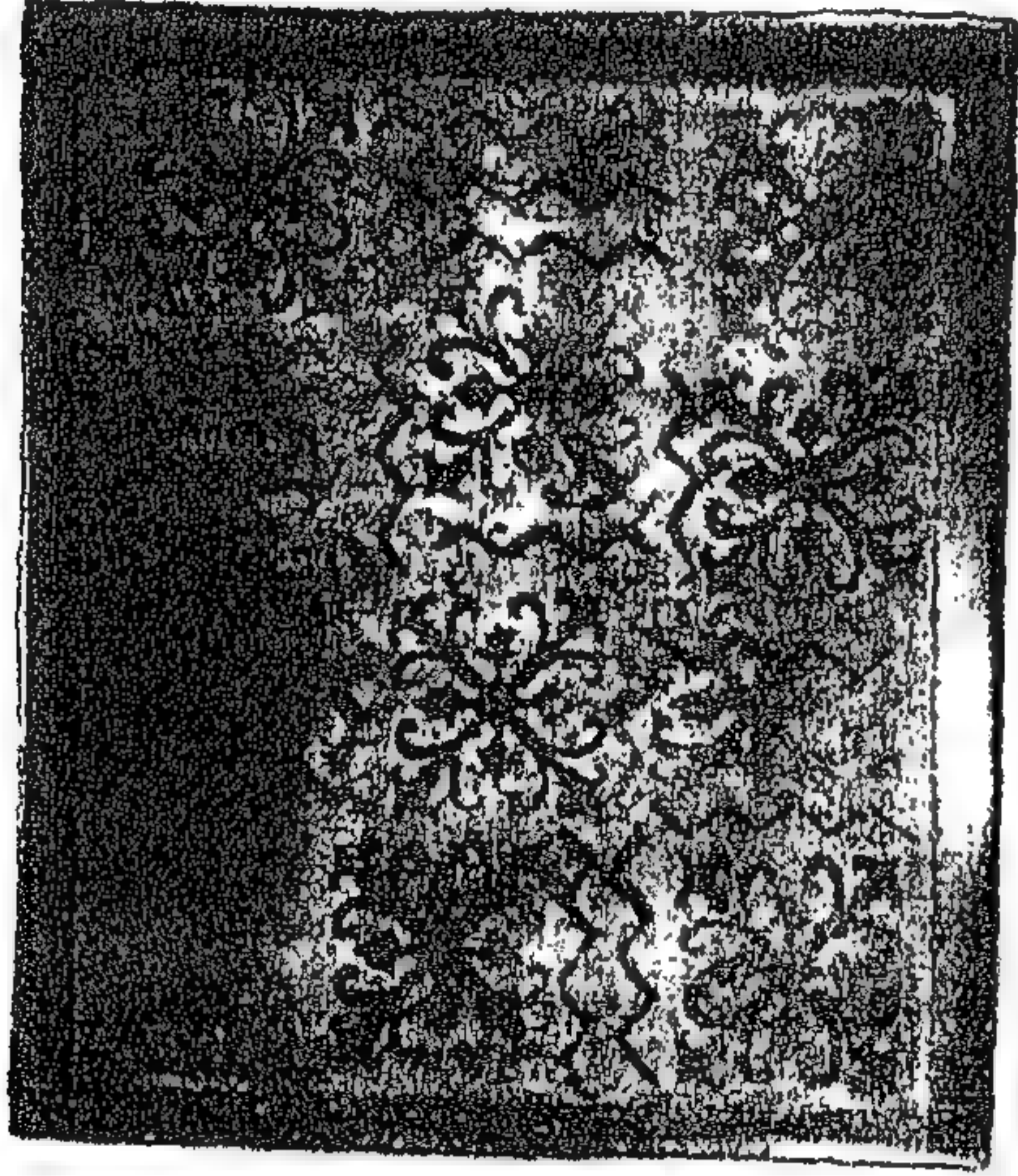


(صورة ٤٢)

ليلي محمد علي السنديوني

- تقنيات إثراء السطح الخزفي لونها:

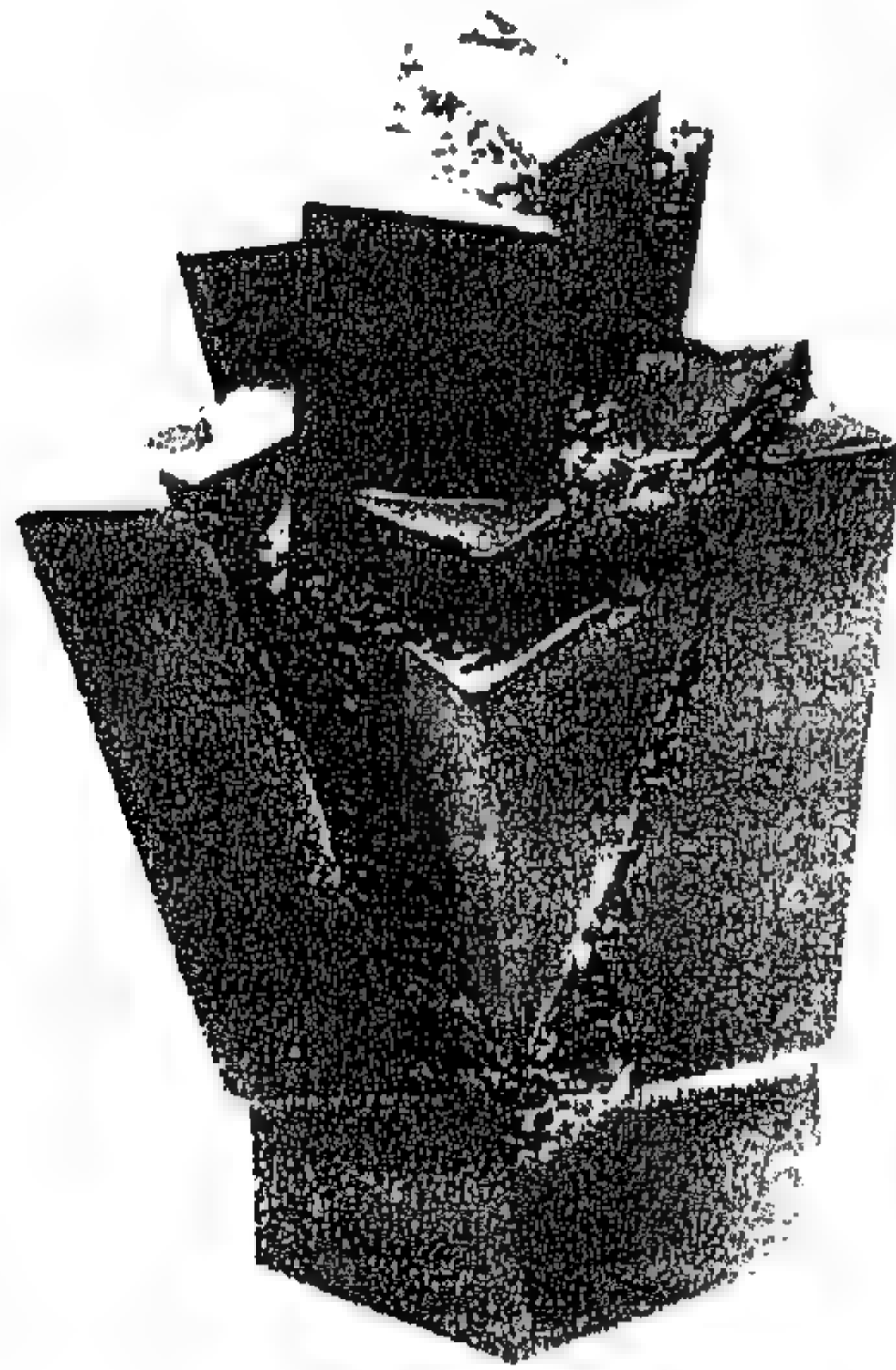
اللون فى فن الخزف يحمل تنوع شديد فى تقنياته، بين طلاءات زجاجية لامعة ومطفأة، شفافة ومعتمة، وطلاءات فوق أو تحت الطلاءات الزجاجية وبطانات، وتأثيرات لونية كالبريق المعدنى والتسيل والتشقق وفقاعات عدم النضج، وكما تتنوع الطلاءات تتنوع طرق تطبيقها واثـر طرق التطبيق على الشكل بين رش وتغطيس وتلوين بالفرشاة وحجز أماكن دون أخرى و البصمات وتقنيات الطباعة المختلفة وأوراق الديكال، ويمكن للفنان استخدام أكثر من طريقة على الشكل الواحد، كما يمكن للفنان التأكيد على الملامس من خلال اللون أو إحداث ملامس من خلال اللون، أو تغطية أماكن من السطح الخزفي دون أخرى واستخدام لون خامة الطينة، أو كشط البطانات واستخدام الطلاءات الشفافة، وهكذا فاللون فى فن الخزف يتسم بالثراء الشديد الذى يعين الفنان على توضيح القيمة التعبيرية فى الشكل بالإضافة إلى ما يقوم به الطلاء من سد المسام فى الشكل الخزفي وزيادة صلابته فى الأشكال الوظيفية، والشكل فى (الصورة ٤٣) يوضح قيمة اللون على مسطح خزفي بسيط من الناحية الشكلية.



(صورة ٤٣)
آمال مريود - سوريا

- نمط الشكل الخزفي:

يتميز الشكل الخزفي بمرونة وطواعية خاماته و التي بها يمكن تشكيل أنماط متعددة من الأشكال، كالأشكال المنتظمة الاستدارة أو الغير منتظمة والأشكال المجسمة والمسطحة، والأشكال الهندسية والعضوية، وتساعد في ذلك إمكانيات الخامات الطينية المختلفة وطرق تشكيلها من شرائح وحبال وصب في القوالب والتشكيل على عجلة الخزاف، وإمكانيات الحذف والإضافة إلى الأشكال دون ظهور فاصل بين الأجزاء، ويمكن استخدام أكثر من نمط في بناء الشكل الخزفي، والأشكال الهندسية من الأشكال التي تتسم بالحدأة في مجال الخزف، والتي يرى الباحث إمكانية صياغة أسلوب خزفي يعتمد على فنون التراث بشكل جديد إذ يتحول الشكل الخزفي إلى النمط الهندسي ليصوغ أشكال من هندسيات الفن الإسلامي بشكل معاصر يتفق وفكر وفلسفة فنون ما بعد الحدأة، والشكل في (الصورة ٤٤) يوضح اثر الهندسيات في حدأة فن الخزف.

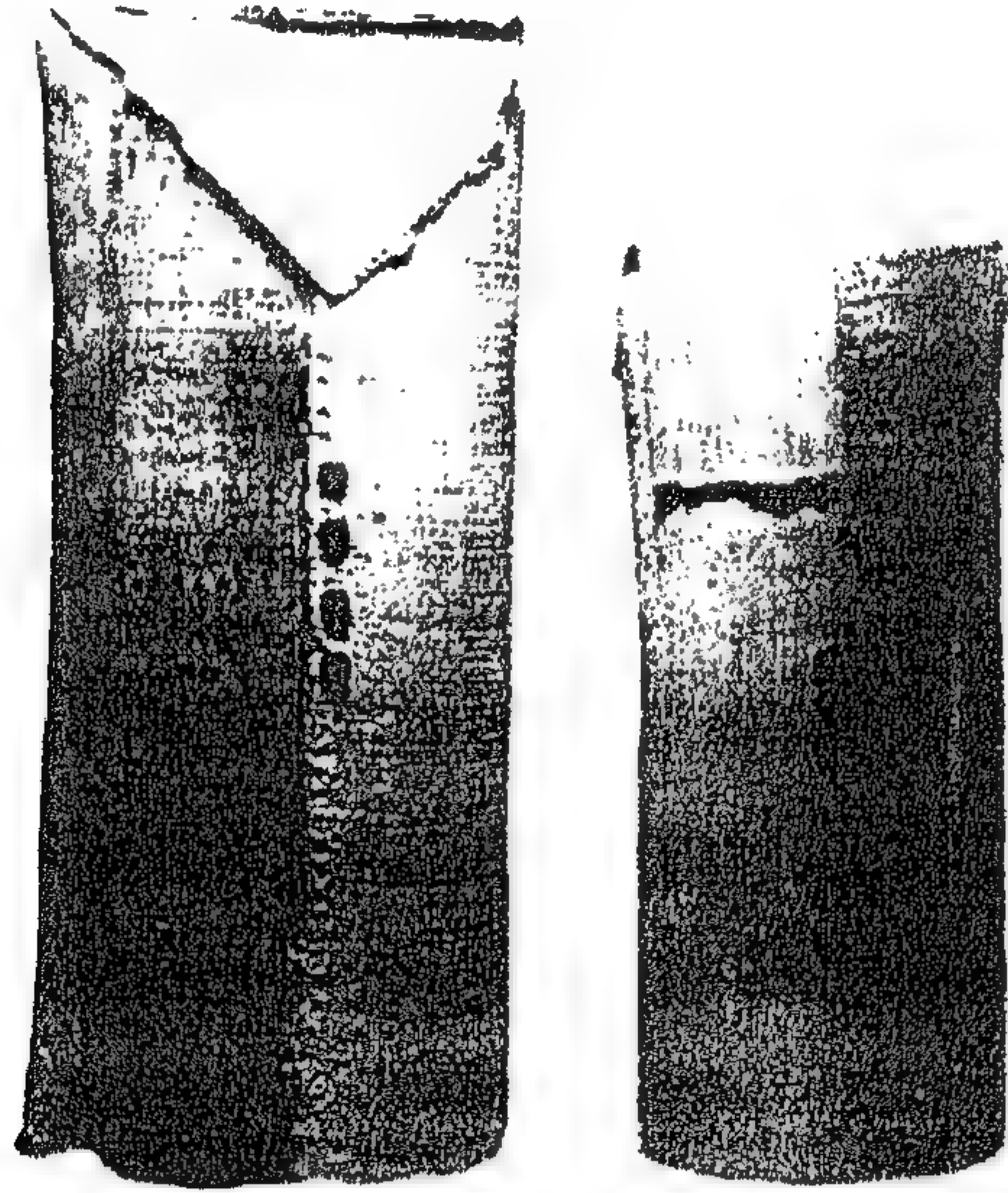


(صورة ٤٤)

(زوزا بانونهالمي- Zsuzsa Pannonhalmi) - المجر

- العمل المكون من أجزاء:

يخرج فن الخزف الحديث من الإطار التقليدي و من كونه شكل مفرد تتكامل جمالياته في شكله المنفرد إلى الخزف الذي تحمل بعض أشكاله علاقة متبادلة بين الشكل وشكل آخر يشابهه أو يختلف عنه لتكتمل القيمة الجمالية في تفاعلها إلى جوار بعضهما البعض، وقد يتشكل العمل من جزأين أو أكثر، يتكاملا من خلال العلاقات اللونية أو الملمسية أو تشابه الشكل أو امتداد الخط الخارجي أو لخطوط داخل الشكل أو توافق الزخارف أو النمط الشكلي سواء أكان هندسيا أو عضويا، كما في العمل في (صورة ٤٥)، والعمل المكون من أجزاء يحمل قيما تعبيرية تختلف عن العمل من جزء واحد، فقد يحمل قيم مثل التآلف أو التضاد أو الاحتواء أو التحول أو الكثرة و العمل بهذه الصورة يقترب من مفهوم العمل المركب الذي يتكون من مجموعة من الأجزاء تتفاعل مع بعضها البعض وتتفاعل مع الفراغ المحيط، وهو ما سيتعرض له الباحث بالدراسة والتحليل في الفصل التالي.



(صورة ٤٥)
(ميلتيم تايا- Meltem Taya)- تركيا

العلاقة بين المحاور الثلاثة

يخلص الباحث من كل ما سبق من دراسة وتحليل لمحاور البحث الثلاثة التي تتمثل في هندسيات الفن الإسلامي وفن التجهيز في الفراغ وفن الخزف الحديث إلى مجموعة من النقاط التي تربط بين هذه المحاور للوصول إلى تحقيق هدف البحث

- كان للفنون الإسلامية دورا كبيرا في صياغة أعمال فنية تقوم على علوم الهندسة والرياضيات والحساب، وقدمت تلك العلوم من خلال تنوع هائل في الصياغات والخامات وأنواع الفنون المختلفة من عمارة وخزف وأعمال خشبية ونحت على الحجر وغير ذلك الكثير، ولم يكن الفن الإسلامي الهندسى مجرد أشكال تنم عن براعة صانع في تطويع خاماته لنسق هندسى، بل حول الفنان الأشكال الهندسية الساكنة إلى عمق فلسفى يؤدى دورا وظيفيا مزدوجا بين وظيفة مادية وأخرى حسية، مما يفيد الباحث في كيفية تصميم أعمال خزفية هندسية مركبة ومجموعة في الفراغ من خلال منطق فلسفى وليس من خلال منطق تشكيلى فقط.

- أثرت الفنون الإسلامية بشكل عام في فنون الغرب وامتد تأثيرها إلى فنون ما بعد الحداثة ويظهر ذلك بشكل أكثر وضوحا في المذاهب والمدارس الفنية التي تتجه نحو التجريد أو الهندسيات، كما سبق الإشارة إلى المدرسة البنائية كأحد مدارس التجريد الهندسى و التي كان لها دورا كبيرا في توجيه الأنظار إلى قيمة الفراغ وهو من أهم عناصر أعمال فن التجهيز في الفراغ، وهكذا يمكن الربط بين الفن الإسلامى وفن التجهيز في الفراغ لتشكيل أعمال خزفية هندسية مركبة ومجموعة في الفراغ وتتسم بالحداثة مع الارتباط بالتراث بصورة معاصرة.

- اهتمت الحضارة الإسلامية بما فيها الفنون بعلوم الرياضيات والهندسة والفلك والكيمياء وقدمت في هذه المجالات أسس كثيرة

استفاد منها الغرب في علومهم وفي فنونهم، فكانت للاكتشافات والنظريات في علوم الحضارة الإسلامية وخاصة علوم الحساب والجبر وعلوم الأرقام الصحيحة وأجزاءها (الجوريزم) اثر كبير في فنون تعتمد على الحساب والحساب الدقيق بدءاً من المدرسة البنائية التي اعتمدت على الحسابات الدقيقة في شكل العمل الفني وحتى الفنون التي اعتمدت في تصميمها وتنفيذها على الحاسب الآلى في إنتاج أعمال فنية مسطحة أو مجسمة يتم فيها التكرار والحركة الناتجة عنه من خلال متواليات حسابية دقيقة والمرتبطة بعلم الجوريزم، مما يفيد الباحث في تصميم أشكال خزفية مركبة ومجموعة معتمدة على أسس هندسية وحسابية في نسب الشكل الخزفي و في العلاقة بين الجزء والكل.

● تهدف فلسفة الفن الإسلامى إلى إحاطة الإنسان بأنواع من الفنون تدفعه إلى التأمل والتفكر لتصبح الفنون هي عمارته وأدوات حياته اليومية والتي تتفاعل مع بعضها البعض بشكل متألف في الفراغ الحقيقي الذي يعيش ويتحرك فيه الإنسان، وفن التجهيز في الفراغ يهدف إلى التواصل مع المشاهد حتى يصبح الفن جزء من الحياة الحقيقية للإنسان من خلال الفراغ الحقيقي في المدن والحدائق والطرق، ويستفيد الباحث من ذلك في تصميم أعمال خزفية تتوافق مع فلسفة الفن الحديث في التواصل مع المشاهد من خلال رؤية معاصرة للتراث.

● اهتم الفن الإسلامى بالخامات المختلفة وأمكنه تطويعها إلى فلسفة ومنظومة العمل الفني وكذلك اهتمت فنون ما بعد الحداثة بالخامات المتعددة وعلاقاتها ببعضها البعض وتنظيمها في الفراغ، كما اتاح فن الخزف الحديث من خلال التجريب إمكانية استخدام الخامات المختلفة التي تقبل المعالجات الحرارية المرتفعة مما يعمل على إثراء الشكل بسمات قد لا تتوافر في خصائص الطينيات وإمكانيات تشكيلها، ومن خلال هذه السمات يمكن أن يقدم البحث تجربة تعتمد على التجريب في الخامات لإثراء الجانب التشكيلي والفلسفي في مجال الخزف الحديث.

- يتسم الفن الإسلامى بالتنوع فى الصياغات الشكلية بالرغم من وحدة المضمون وهذا نتاج امتداده إلى أقاليم ذات حضارات مختلفة وعصور مختلفة ليتفاعل مع الإنسان بمختلف ثقافته وتقاليده، ويهدف فن التجهيز فى الفراغ إلى التواصل مع المشاهد من خلال فلسفة تحاول إعادة قراءة الآخر، وهكذا يمكن أن يقدم الباحث أشكالاً خزفية تساعد فى تأدية وظيفة الفن لدوره فى التواصل بين المشاهد والعمل الفنى لتقدم شخصية الإنسان العربى المسلم المعاصر بصورة تتيح للآخر التواصل معنا فى ظل الظروف الاجتماعية والسياسية المعاصرة.

الفصل الثالث

التحليل الشكلى للهندسيات الإسلامية والخزف المركب

- تحليل الأشكال والشبكات الهندسية الإسلامية
- الفن الحسابى
- تحليل بعض الهندسيات التركيبية والتجميعية فى العمارة الإسلامية
- تحليل بعض الأعمال الخزفية التركيبية والتجميعية

الفصل الثالث

التحليل الشكلي للهندسيات الإسلامية والخزف المركب

يهدف الفن الإسلامي إلى إحاطة الإنسان بحالة من الألفة والسكينة والتأمل في قدرة الخالق بصفة مستمرة، وللوصول إلى تحقيق هذا الهدف اتجه الفن الإسلامي إلى ملء حياة الإنسان اليومية بأشكال من الفن تحيط به في مسجده ومنزله ومتجره وحتى بعض أدوات حياته اليومية ليعيش إنسان ذلك العصر داخل عمل فني ضخم احتواه كما احتوى أفراد مجتمعه، ولأن هذا الفن يهدف إلى السكينة والتأمل فالطريق إلى ذلك في الفن الإسلامي يأتي من خلال الإحساس بالألفة بين الإنسان والعمل الفني، وتحدث تلك الألفة من خلال سيادة قيمة التوافق الشكلي بين أجزاء العمل، والتوافق كقيمة جمالية ينتج عن التردد أو التماثل أو التكرار المنتظم لبعض الأشكال أو المساحات أو الألوان، ويتميز التكرار في الفن الإسلامي بالانتظام ليزيد من الإحساس بحالة الاستقرار والهدوء، وحيث أن الفن الإسلامي فن تجريدي يستبصر ما وراء الخلق من قوانين محكمة تدل على قدرة الخالق، فنجدته اتجه للدقة في توزيع عناصره معبرا عن مفهوم القوانين بالعلاقات الرياضية والهندسية التي أحكمت النظم التكرارية.

تعتمد النظم الهندسية الإسلامية على الشبكيات، وتتكون الشبكيات من التكرار المنتظم لمفردة أو أكثر في اتجاه راسي أو أفقي أو مائل أو دائري، وأمكن للفنان الإسلامي الحصول على تلك المفردات وبالتالي الوصول إلى الشبكية المنتظمة عن طريق الفرجار، وتعتمد المفردة على بعض نظم التناسب وهي النسبة بين أطوال أضلاع الشكل، ويلخص الباحث ذلك مما توصل إليه الباحثون في دراسة (احمد عبد الكريم)^١ إلى أن النسب التي تحكم أشكال المربع والسداسي والخماسي على التوالي هي

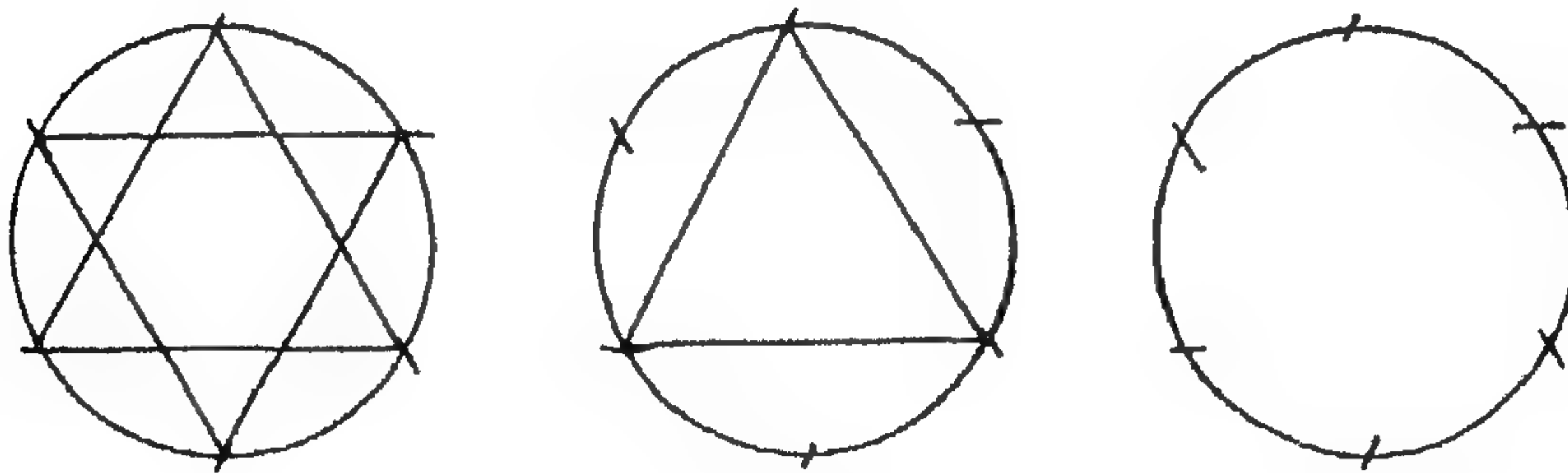
$$(1 : \sqrt{2}) ، (1 : \sqrt{3}) ، (1 : \frac{\sqrt{5} + 1}{2})$$

^١ احمد عبد الكريم: تصميم محاور تجريبية لتدريس أسس التصميم قائمة على الدراسات المعاصرة لتحليل نظم الهندسيات الإسلامية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٩٠

والمفردة الهندسية التي تتكون منها اغلب النظم الهندسية الإسلامية لا تعد مفردة إسلامية في حد ذاتها وإنما صياغة هذه المفردة ضمن نظام تكرارى معين هو ما يطلق عليه نظام هندسى إسلامى، فتلك المفردات توجد فى كل الحضارات، وهى من أبسط الأشكال فهى عبارة عن الدائرة والمربع والمثلث والسداسى وعمل الفنان الإسلامى على تراكبها وتكرارها للحصول على أشكال مركبة وشبكيات متعددة لتتسم بالطابع الإسلامى، ويتناول الباحث طرق رسم المفردة فى الفن الإسلامى والتي لا زالت موجودة حتى يومنا هذا فى بعض الحرف اليدوية القائمة على الفنون الإسلامية، كما يتناول الباحث نظم تناسبها وأساليب تكرارها

- المثلث:

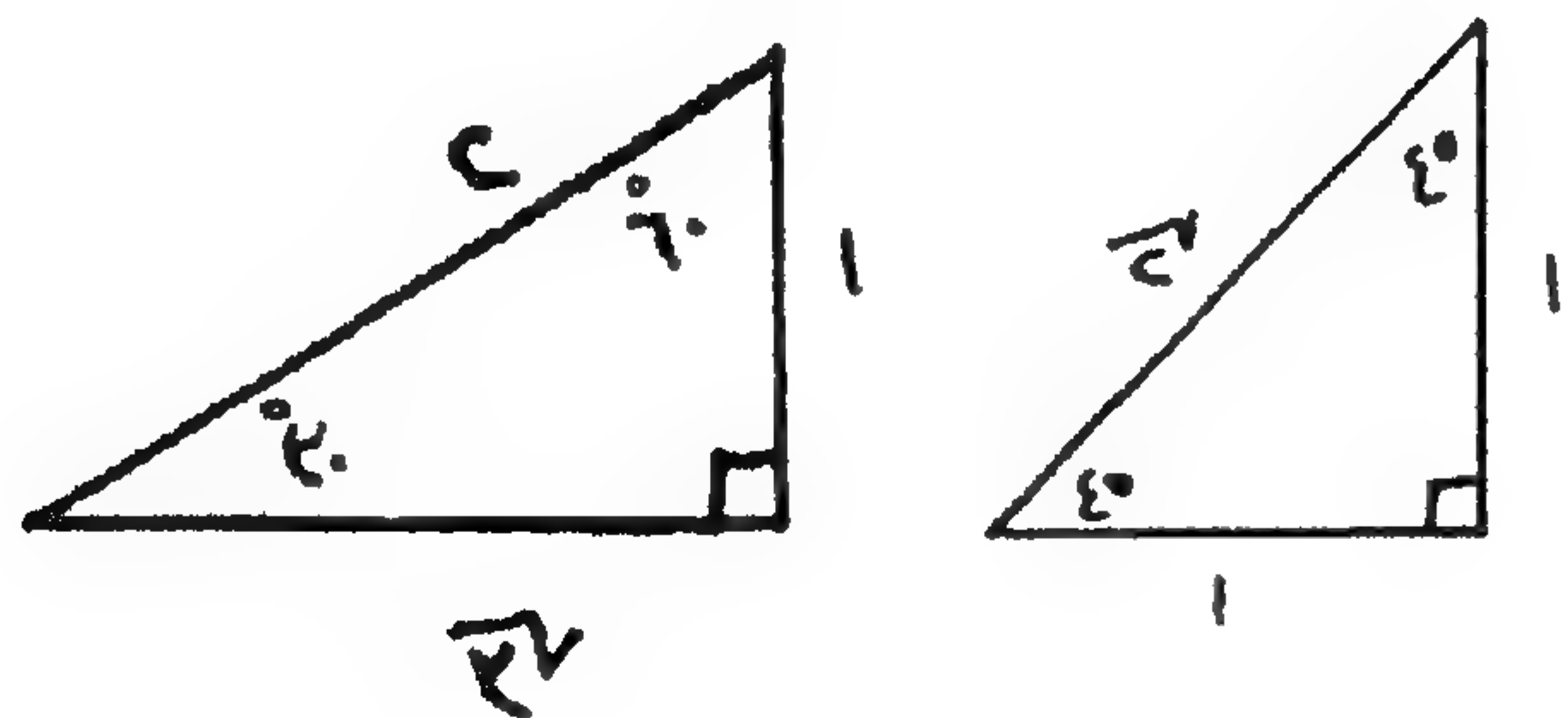
ينشأ المثلث عن طريق تقسيم محيط الدائرة إلى ستة أقسام متساوية، ففتحة الفرجار التي رسمت الدائرة والتي تساوى نصف القطر يمكنها تقسيم المحيط إلى ستة أقسام بوضع الفرجار على أى نقطة على المحيط لتعيين نقطة بالسن الآخر، ثم ينتقل الفرجار إلى النقطة المعينة لتعيين نقطة أخرى، وهكذا إلى أن يصل سن الفرجار إلى النقطة الأولى، ثم يتم توصيل ثلاث نقاط غير متوالية فنحصل على مثلث متساوى الأضلاع، وعند توصيل النقاط الثلاثة الأخرى نحصل على مثلثين متراكبين ومعكوسى الاتجاه، وهو الشكل الذى يطلق عليه النجمة السداسية كما فى (شكل ٢).



(شكل ٢)

هذا بالنسبة للمثلث المتساوى الساقين، وهناك مثلثين آخرين هما المثلث المتساوى الساقين ونحصل عليه من تقسيم المربع إلى مثلثين متساويين

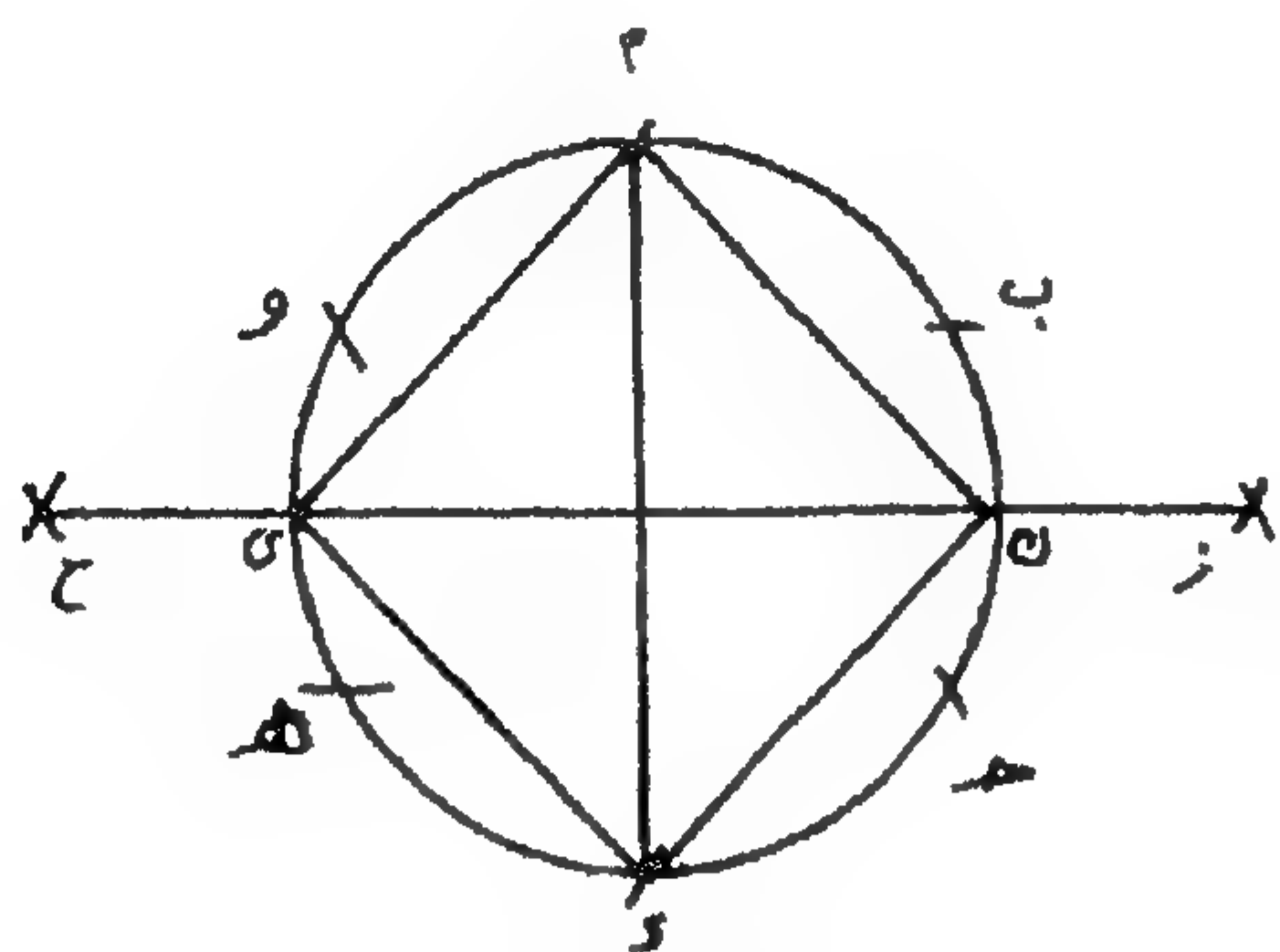
فى المساحة عن طريق رسم قطر للمربع وهذا المثلث يعتمد على نسبة (١:١: $\sqrt{2}$)، وهناك أيضا المثلث الثلاثينى الستينى ونحصل عليه من إقامة مربعين متداخلين تماس زوايا المربع الداخلى فيه أنصاف أضلاع المربع الخارجى ويعتمد على نسبة (١:٢: $\sqrt{3}$)، كما فى (شكل ٣).



(شكل ٣)

- المربع:

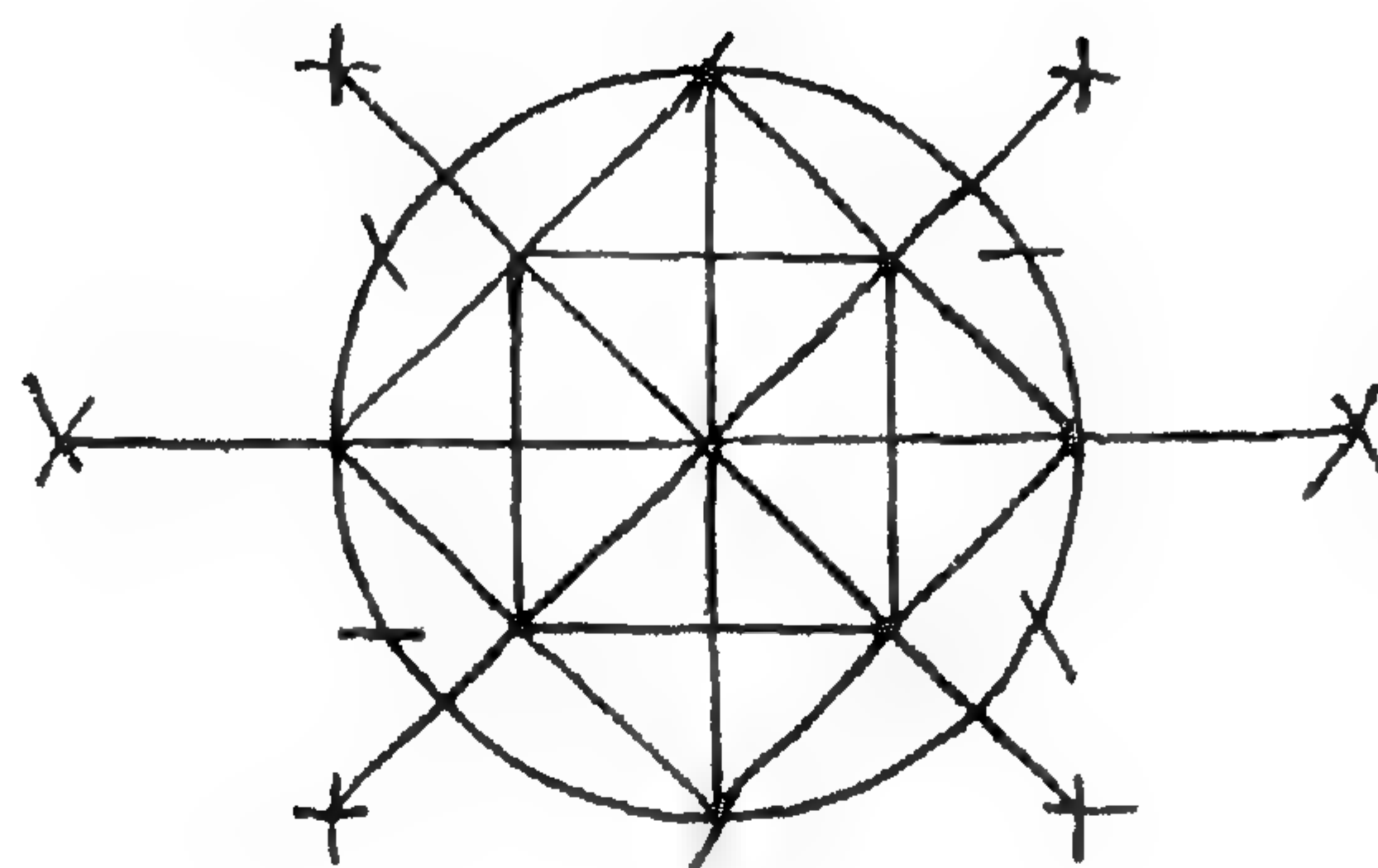
يتم إنشاء المربع عن طريق نفس الخطوات السابقة التى استخدمت للحصول على المثلث ثم نسمى النقاط ب... أ، ب، ج، د، هـ، و، كما فى (شكل ٤)



(شكل ٤)

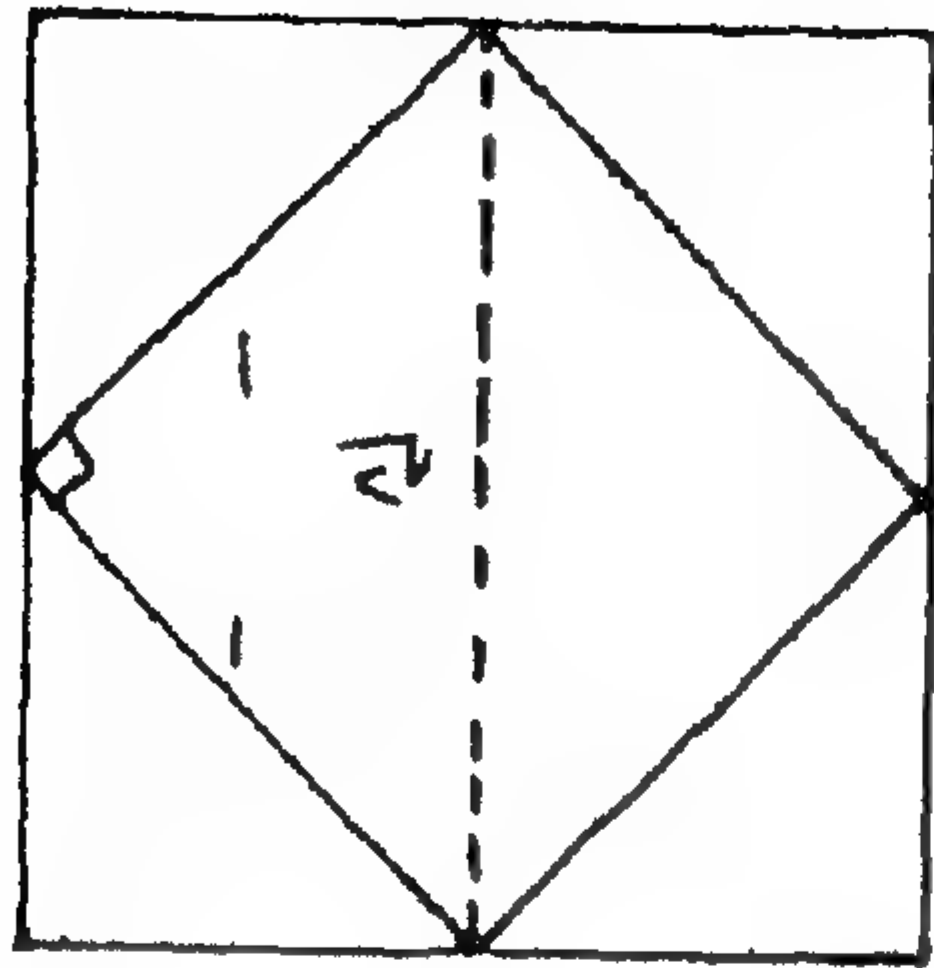
ومن النقطتين ب، ج نرسم قوسين بالفرجار خارج الدائرة ليتقاطعا فى ز، وبالمثل من و، هـ ليتقاطعا فى ح، ومن النقطة ز إلى النقطة ح نرسم مستقيم يقطع المحيط فى ك، ي، وهو مستقيم متعامد على قطر الدائرة أ د لتصبح النقاط أ، ك، د، ي هى زوايا المربع، ويتكون المربع من مثلثين متساويى الساقين وقائى الزوايا، ويمكن الحصول على

مربعين متراكبين بزاوية مقدارها 45° بأن نقيم من زوايا المربع المنشأ
ثمانية أقواس بطول أكبر قليلاً من طول الضلع كما في (شكل ٥)

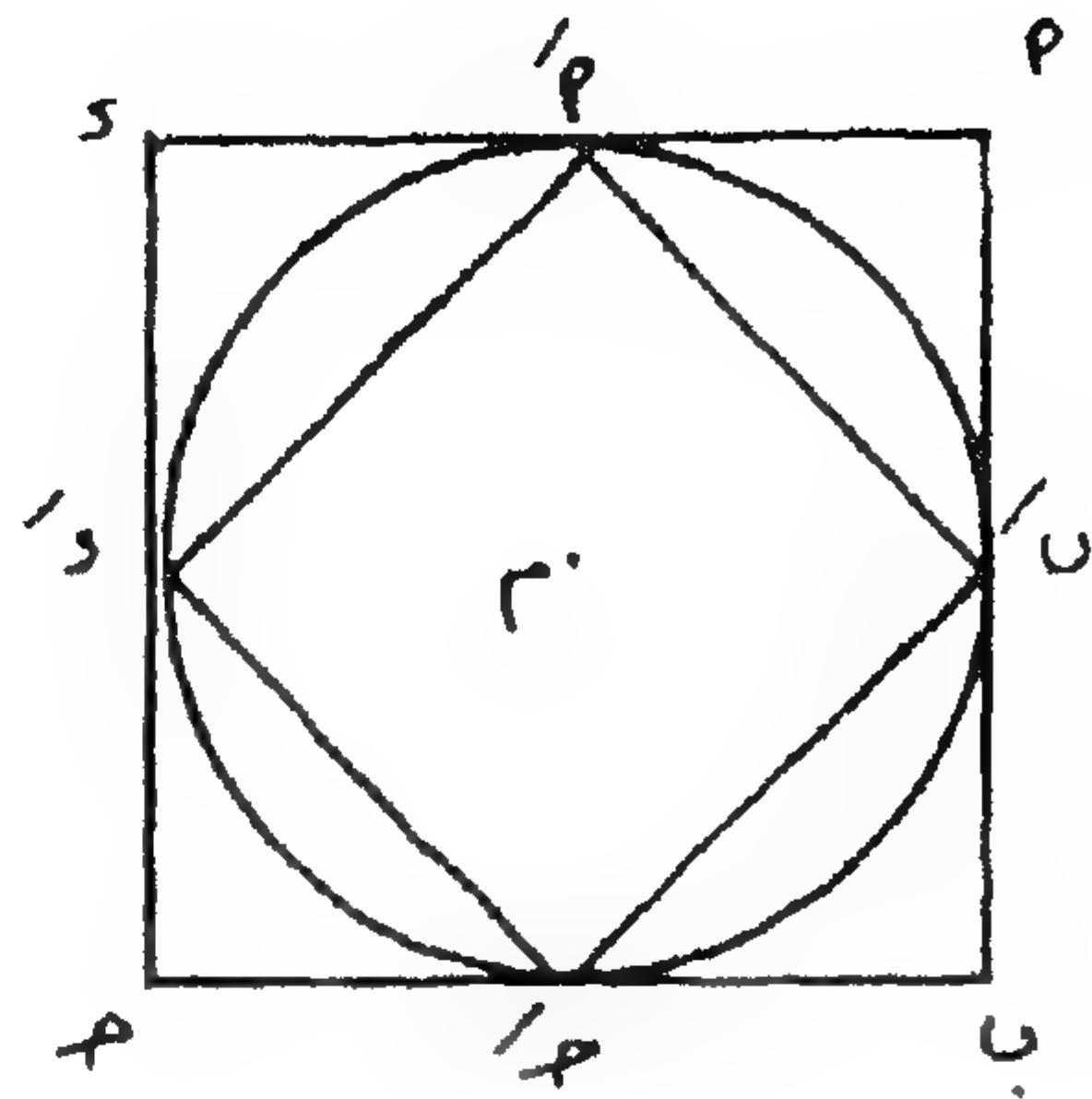


(شكل ٥)

و (الشكل ٦) يوضح العلاقة بين المربع ونظم نسبة $\sqrt{2}$ ، حيث أن
المربع الصغير أ ب ج د داخل الدائرة التي مركزها م والمربع
الكبير خارج الدائرة نفسها، ونسبة طول ضلع المربع الصغير إلى طول
ضلع المربع الكبير هي $1 : \sqrt{2}$ ، و (الشكل ٧) يوضح هذه النسبة
حيث أن المربع الصغير يساوي طول ضلع المربع الكبير، وحيث أن
المربع الصغير فيه القطر والضلعان يمثلوا أضلاع مثلث متساوي الساقين
نسبة أضلاعه كما في قاعدة أفلاطون الأولى وهي $1 : 1 : \sqrt{2}$ ، إذا
نسبة طول ضلع المربع الصغير إلى طول ضلع المربع الكبير الذي
يساوي قطر المربع الصغير $1 : \sqrt{2}$.

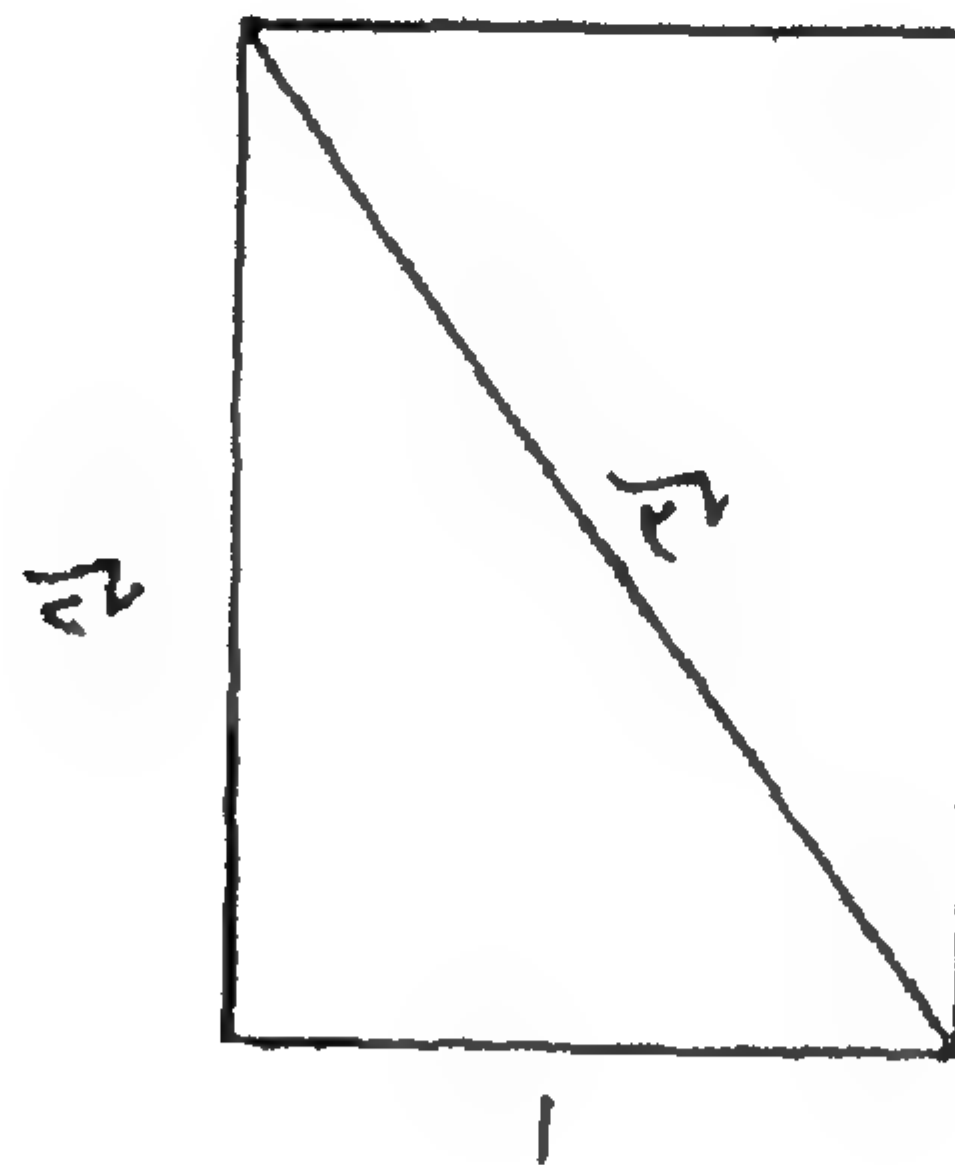


(شكل ٧)



(شكل ٦)

كما ترتبط هذه النسب بالمستطيل الذهبي الذي يساوى طول ضلع المربع الكبير ارتفاع المستطيل وطول ضلع المربع الصغير يساوى عرض المستطيل، كما فى (شكل ٨)

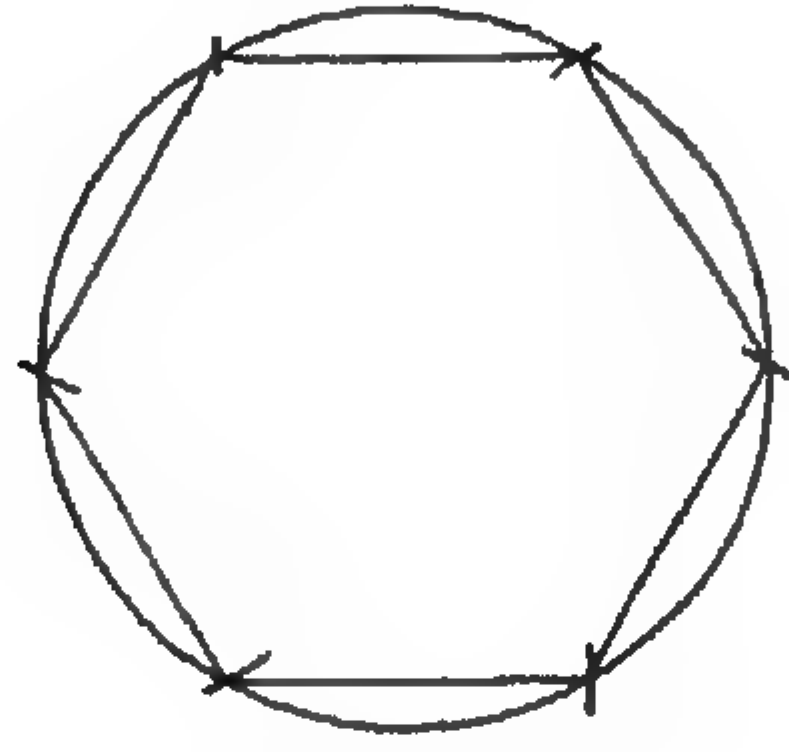


(شكل ٨)

- السداسى:

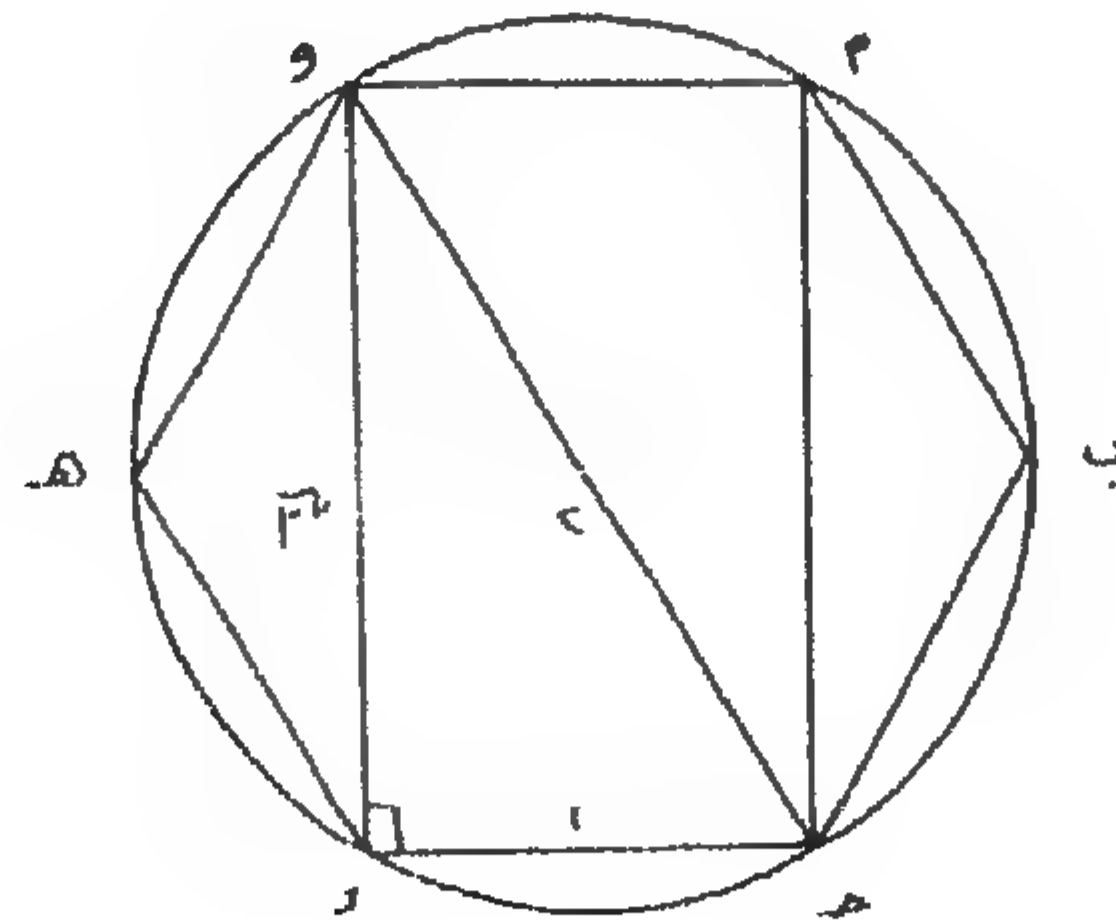
يتم إنشاء الشكل السداسى عن طريق تقسيم محيط الدائرة إلى ستة أقسام كما فى طريقة رسم المثلث، وينتج عن توصيل خطوط بين النقاط كلها بالتوالى شكل السداسى كما فى (شكل ٩)، وهذا معناه أن طول ضلع السداسى يساوى قطر دائرة يمس محيطها زواياها

طول ضلع السداسى : قطر الدائرة = ٢ : ١
 طول ضلع السداسى : نصف قطر الدائرة = ١ : ١



(شكل ٩)

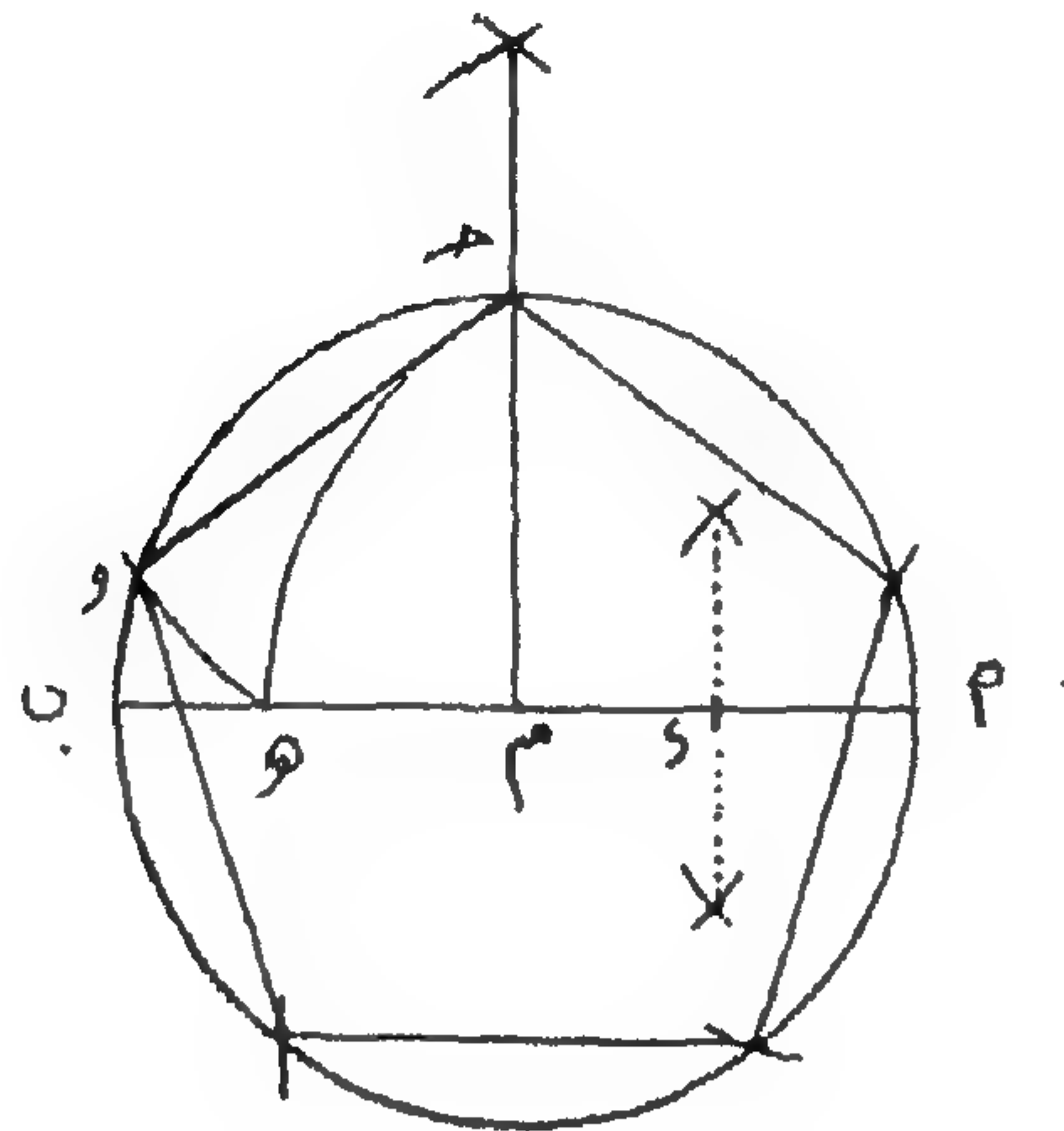
أما (الشكل ١٠) فيوضح علاقة الشكل السداسى بنظام $\sqrt{3}$ ، حيث ينتمى تحليل هذه النسبة إلى قاعدة المثلثات الأفلاطونية الثانية، ففي المثلث ج د و فيه ج د يساوى طول ضلع السداسى، و د يساوى ارتفاع السداسى وتكون نسبة ارتفاع السداسى إلى قطره هى $\sqrt{3} : ٢$



(شكل ١٠)

- الخماسي:

من دراسة (عصام الدين وعيسى بارمان)^١ نخلص إلى طريقة رسم الخماسي عن طريق الدائرة، وذلك بتحديد القطر أ ب وإقامة نصف قطر عمودي عليه برسم قوسين يتقاطعا خارج المحيط، ومن نقطة التقاطع نمد خط مستقيم إلى مركز الدائرة يقطع المحيط في أ والقطر في م ثم ينصف أ م برسم أقواس من أ ، م ليتقاطعا الخط الواصل بينهما مع القطر أ ب في د وهي نقطة الوسط لنصف القطر أ م ، ومن النقطة د نرسم قوس يقطع م ب في هـ بنصف قطر يساوي قطره د ج ، ومن ج نرسم قوس آخر بنصف قطر طوله يساوي ج هـ ليقطع محيط الدائرة في و ، ونصل ج و الذي يمثل ضلع الشكل الخماسي، وبالفرجار نقسم محيط الدائرة إلى خمسة أقسام متساوية هي أضلاع الشكل الخماسي كما في (الشكل ١١)



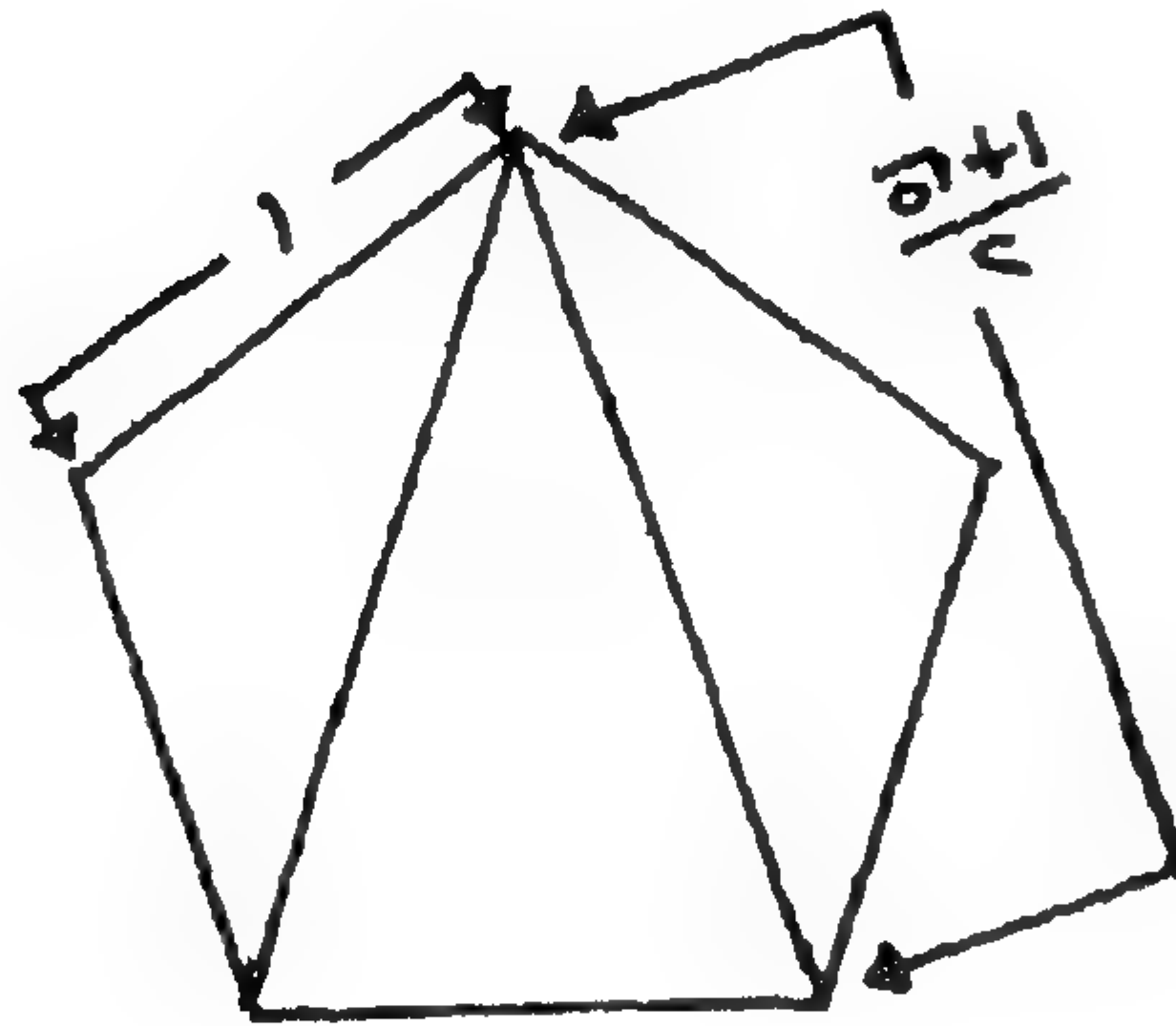
(شکل ۱۱)

ويرتبط الشكل الخماسي بالنسبة الذهبية $1 : \frac{1 + \sqrt{5}}{2}$

حيث إذا كان طول ضلع الشكل الخماسي يساوي ١ فإن طول الوتر

الواصل بين ضلعين متتاليين في الشكل يساوي $\frac{1 + \sqrt{5}}{2}$

كما في (الشكل ١٢)، وهكذا فإن طول ضلع الشكل الخماسي يساوي طول ضلع المستطيل الذهبي الذي يساوي ارتفاعه طول الوتر الواصل بين ضلعين متتاليين في نفس الشكل الخماسي.



(شكل ١٢)

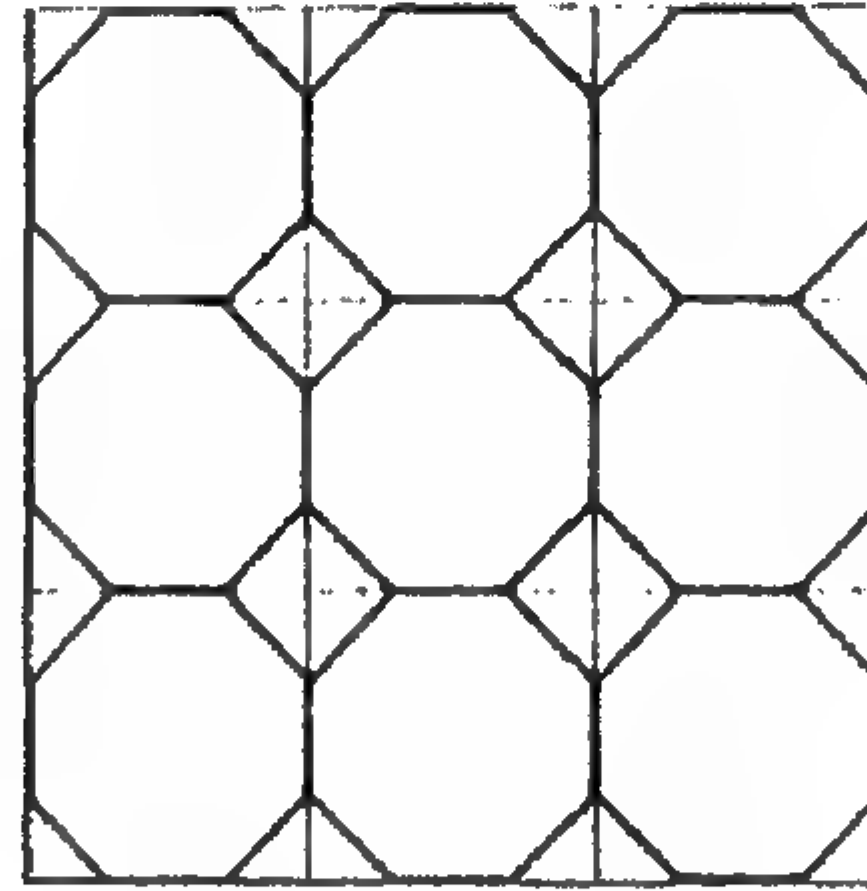
أنواع الشبكيات ونظم التكرار:

تعد المفردات الأساسية كالمثلث والمربع والخماسي والسداسي مفردات بسيطة لا تخص الفن الإسلامي فقط وإنما تنقلها صياغتها وتراكيبها في منظومات ذات أسس معينة من مجرد مفردات عامة إلى طراز محدد هو طراز الفن الإسلامي، ويرى الباحث أن التعرض لدراسة أسس تكوين المفردات والشبكيات الإسلامية منطلق هام في بناء الأشكال الهندسية الخزفية المستلهمة من هذا الفن بأسلوب تركيبى وتجميعى يواكب الفنون المعاصرة.

من خلال دراسة " السيد العربى " ^١ يمكن تصنيف بعض النظم التكرارية كالتالى:

١. التكرار العادى:

تتجاوز فيه المفردات في وضع ثابت واتجاه ثابت، إما في وضع أفقى أو رأسى أو في اتجاهين معا في نفس الوقت

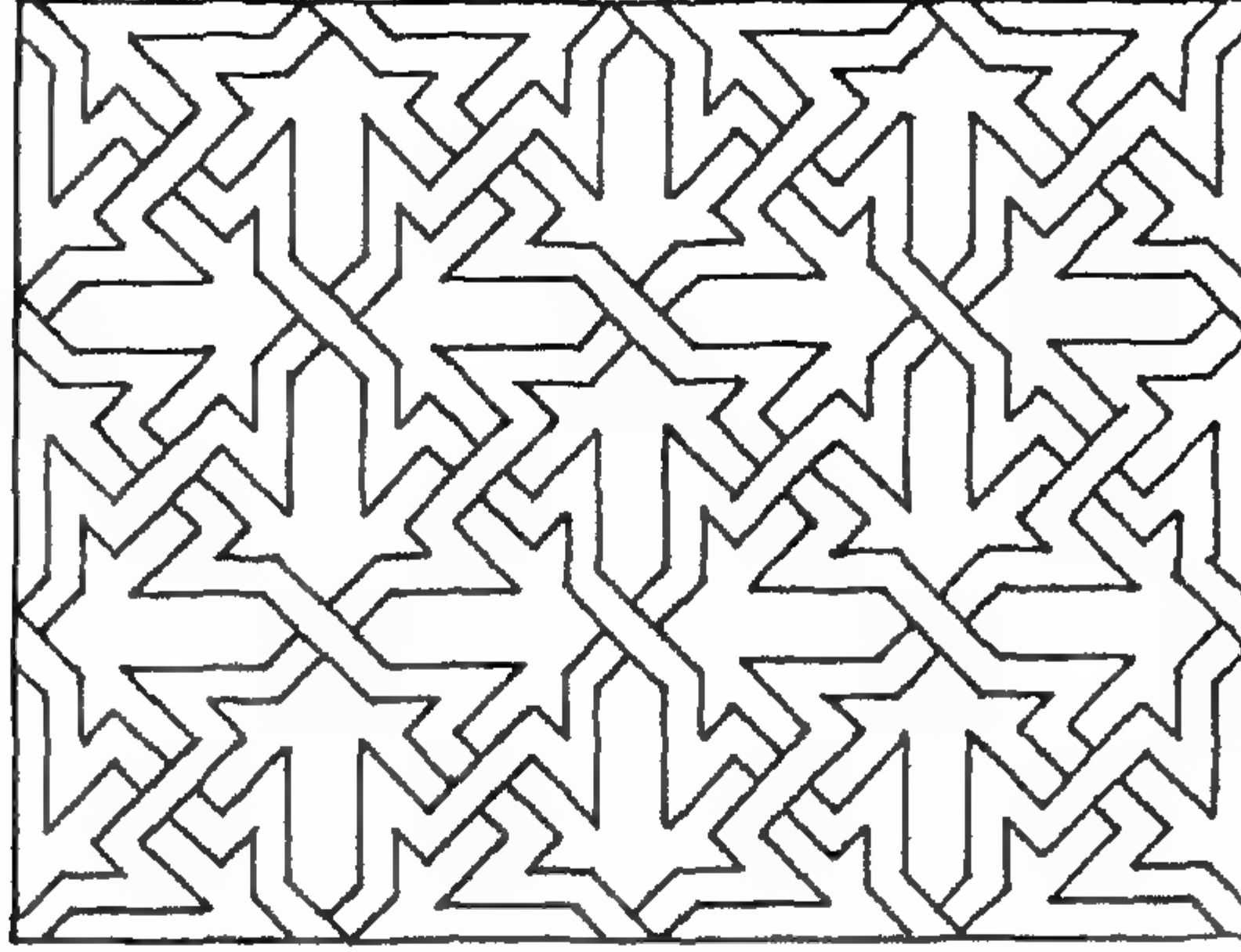


(شكل ١٣)
التكرار العادى

٢. التكرار العكسى:

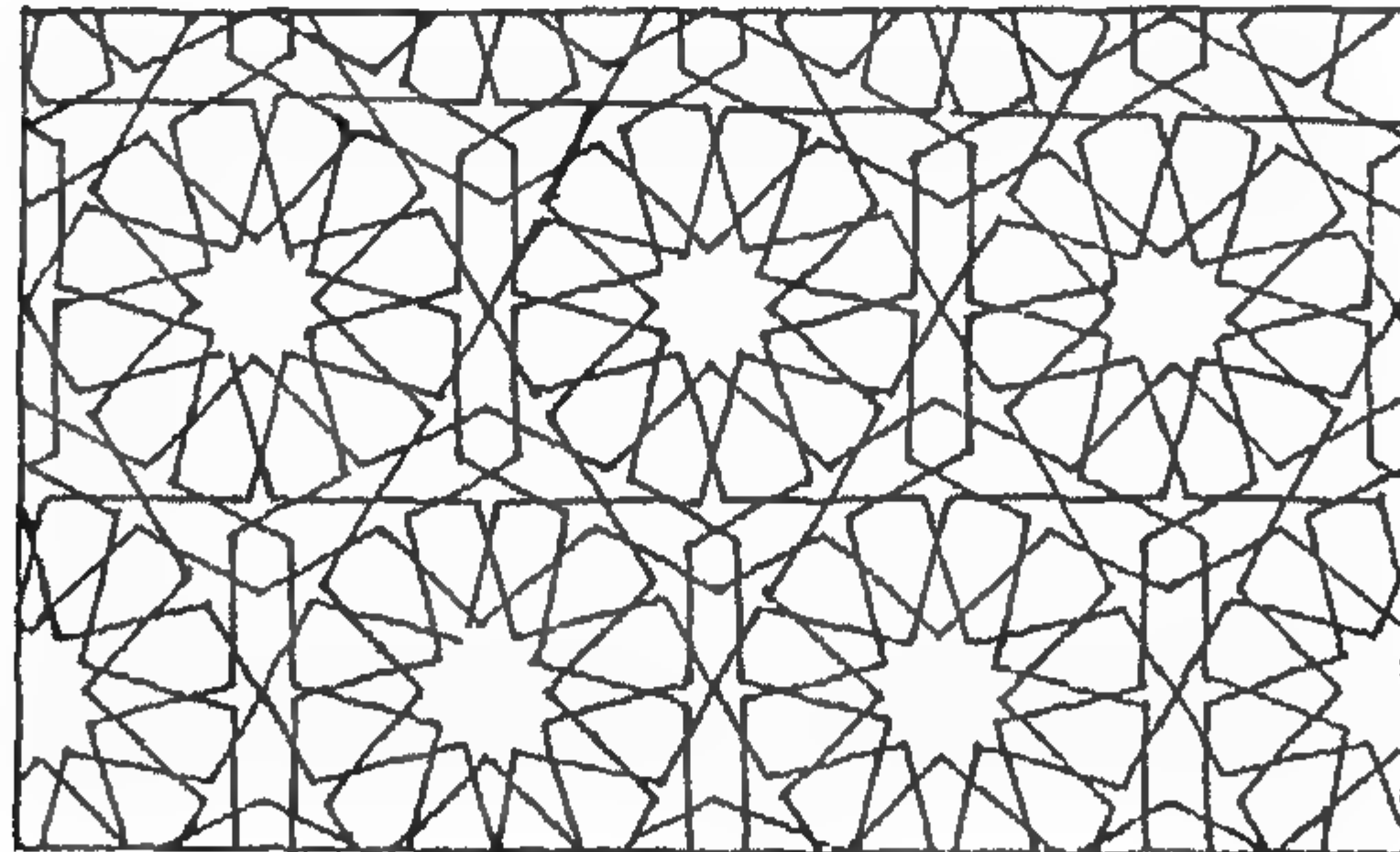
هو تكرار في اتجاه أفقى أو رأسى أو مائل أو في اتجاهين معا في نفس الوقت ولكن تتخذ فيه المفردة وضع معاكس للمفردة التالية لها

^١ السيد العربى على الديب: مدخل تجريبي لتناول المفردة الزخرفية الإسلامية في التصميم باستخدام الكمبيوتر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠٠، ص: ١١٠



(شكل ١٤)
التكرار العكسي

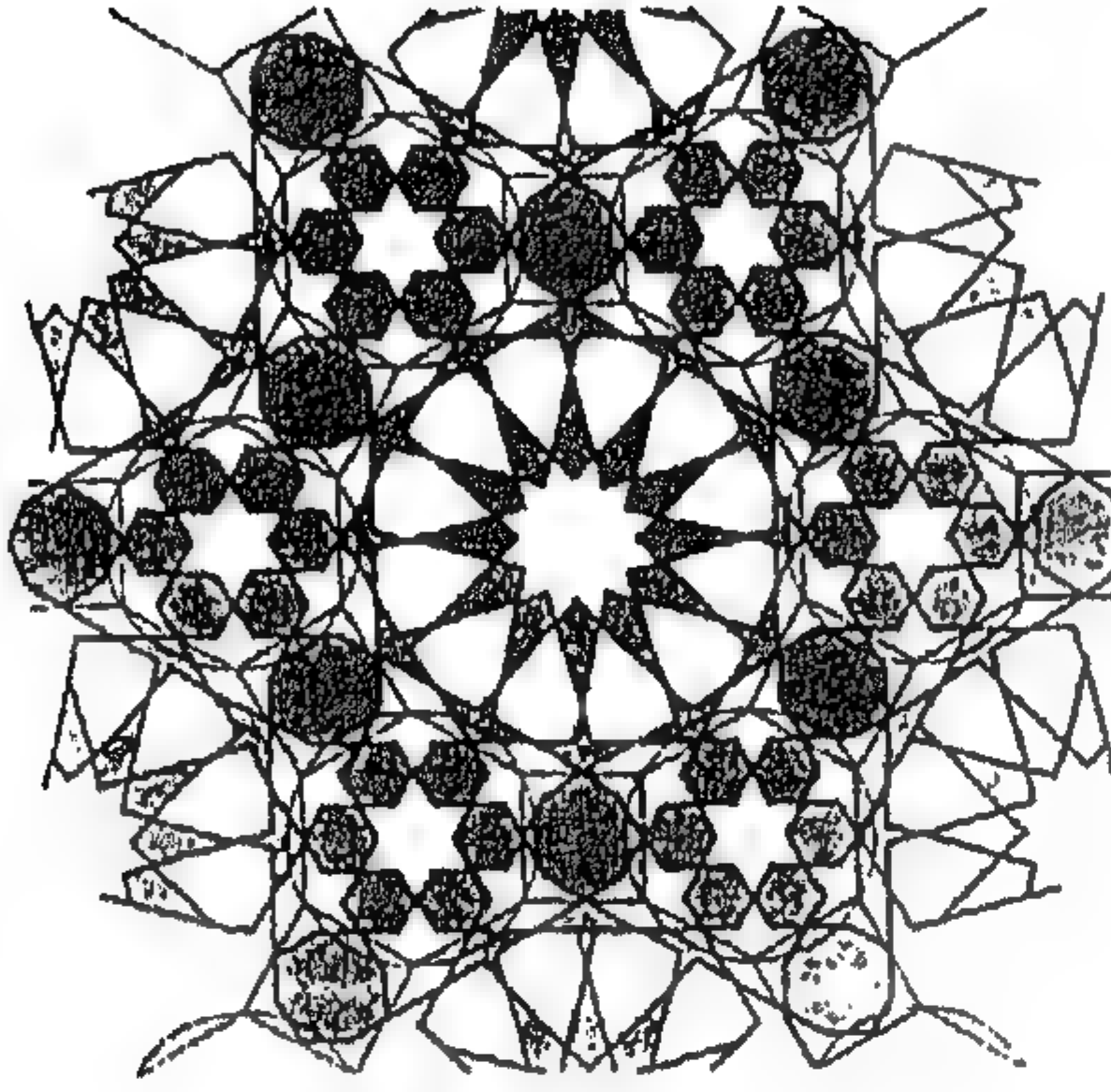
٣. التكرار المائل:
تتخذ فيه المفردة مكانها في الصف التالي أو العمود التالي في منتصف المسافة بين المفردتين السابقتين، وهكذا يتخذ التكرار شكلا مركبا أكثر تعقيدا من التكرارين السابقين.



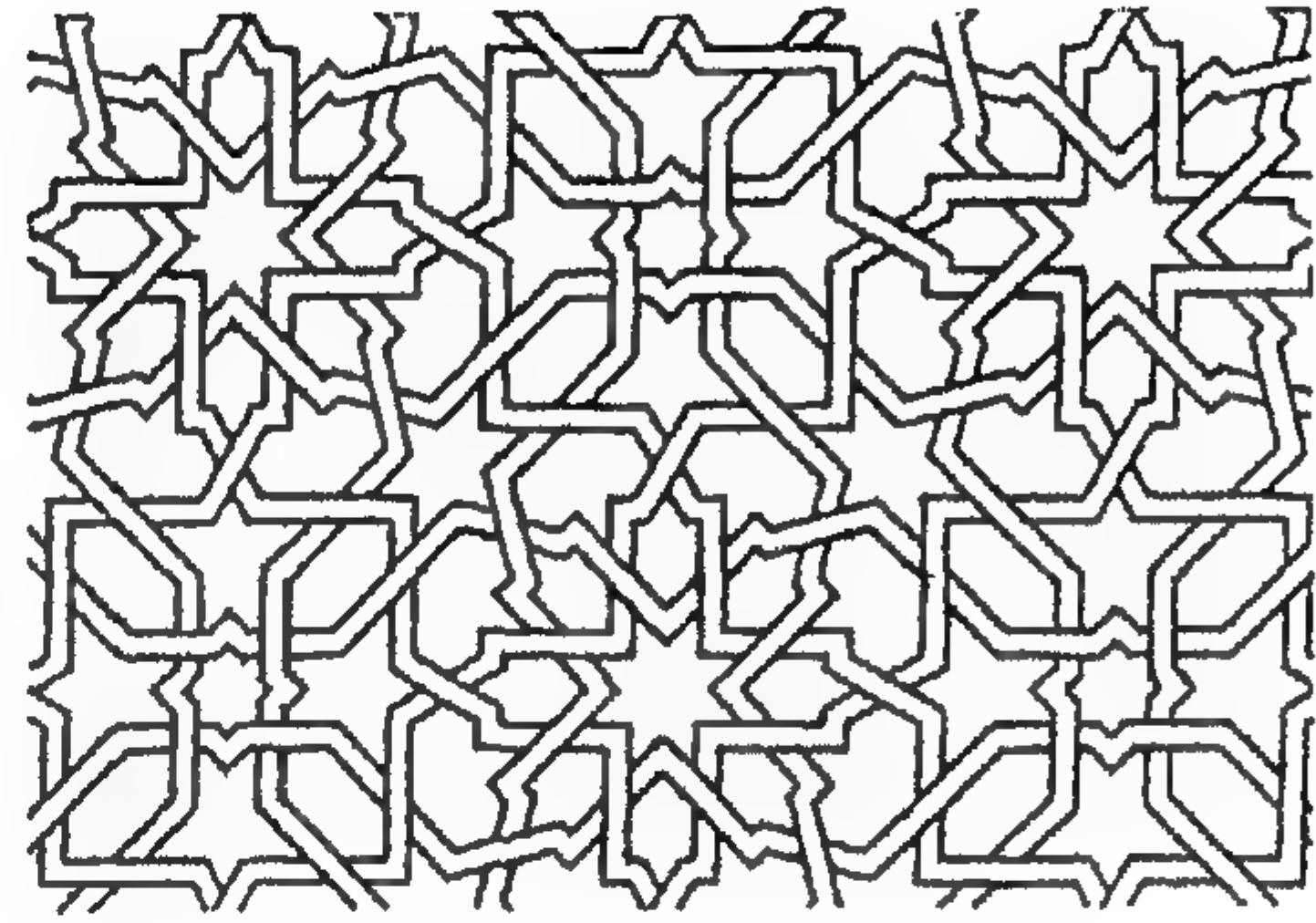
(شكل ١٥)
التكرار المائل

٤. التكرار المركب:

تتجاوز فيه المفردات (أكثر من مفردة) وتتخذ فيه ترتيبا تبادليا،
وتتحرك في مسارات دائرية أو مستقيمة أو مربعة أو سداسية، كما في
شكلي (١٦، ١٧)



(شكل ١٧)

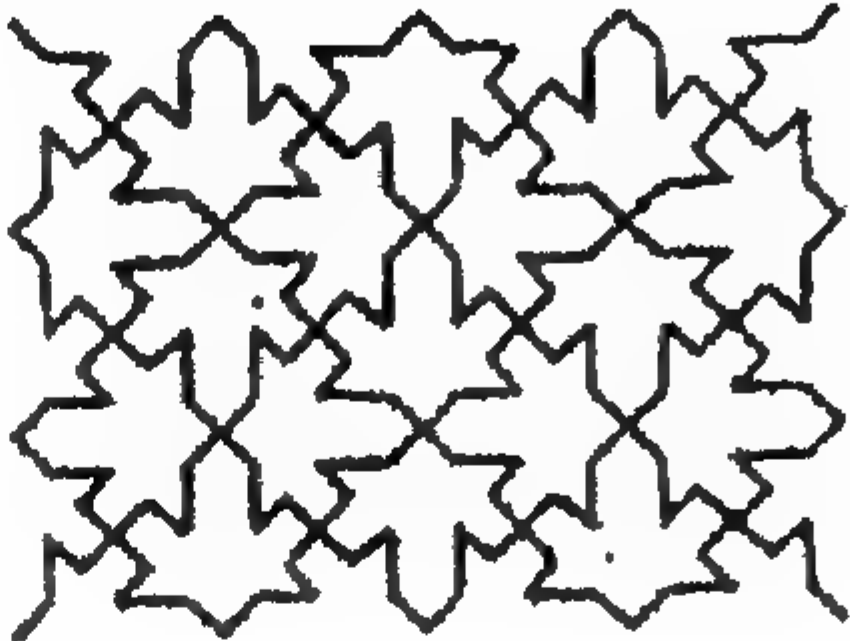
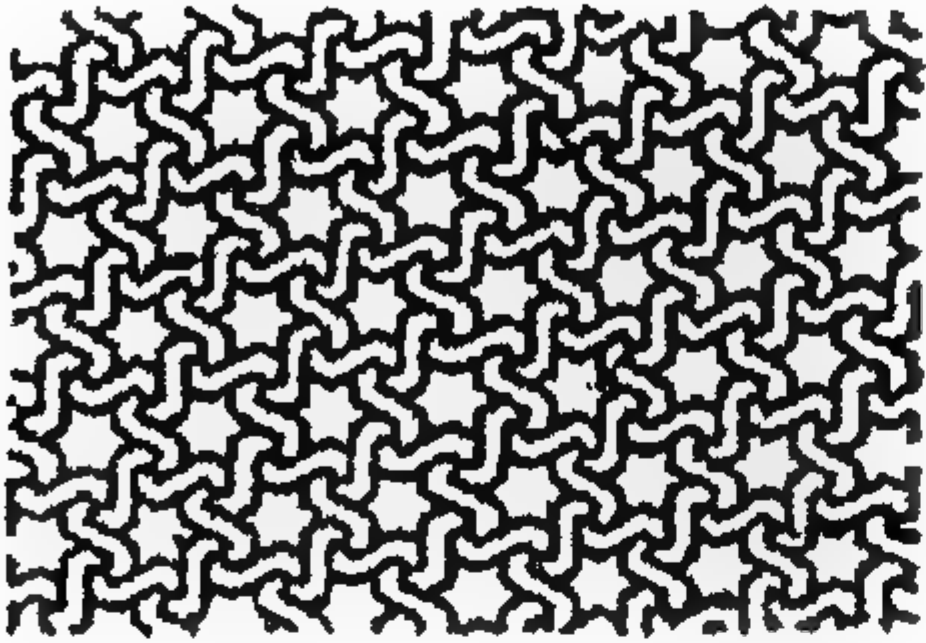
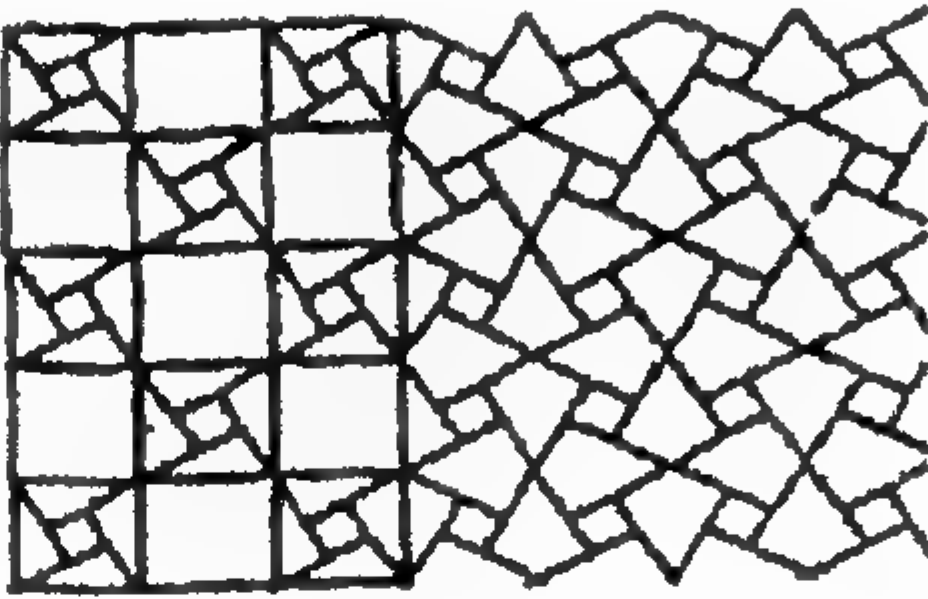
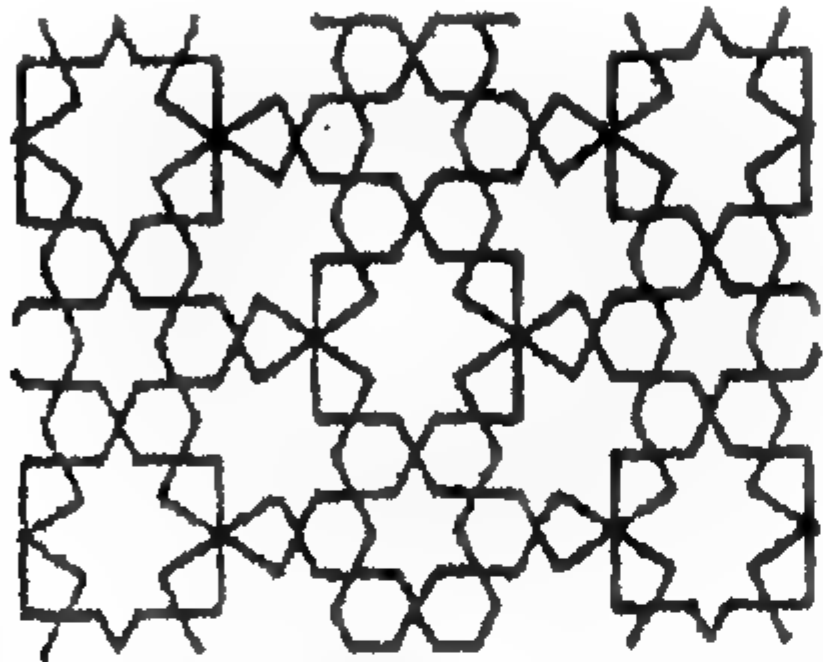
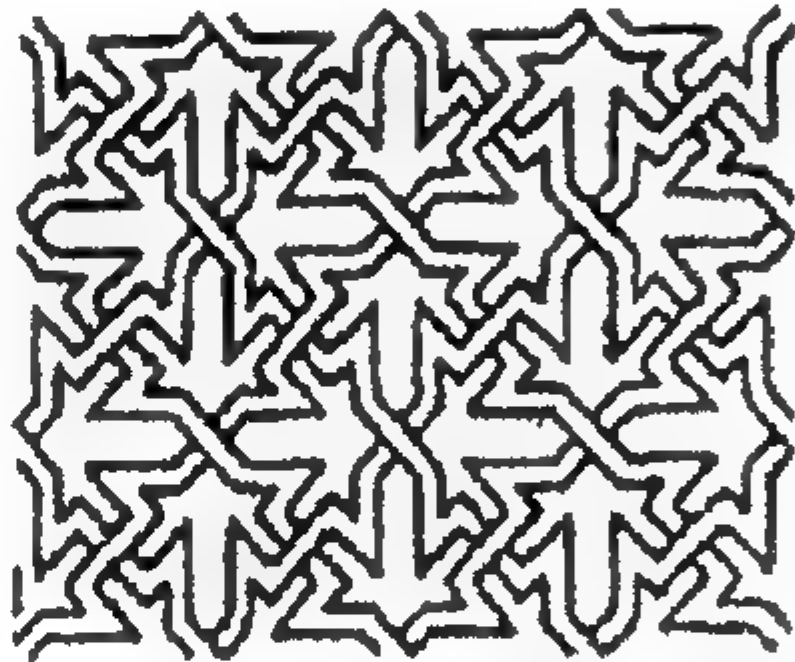
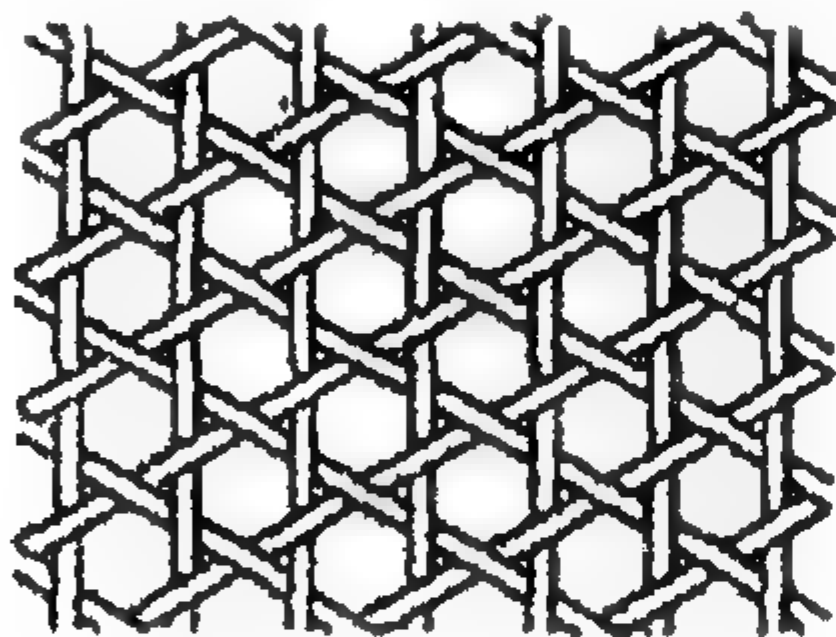
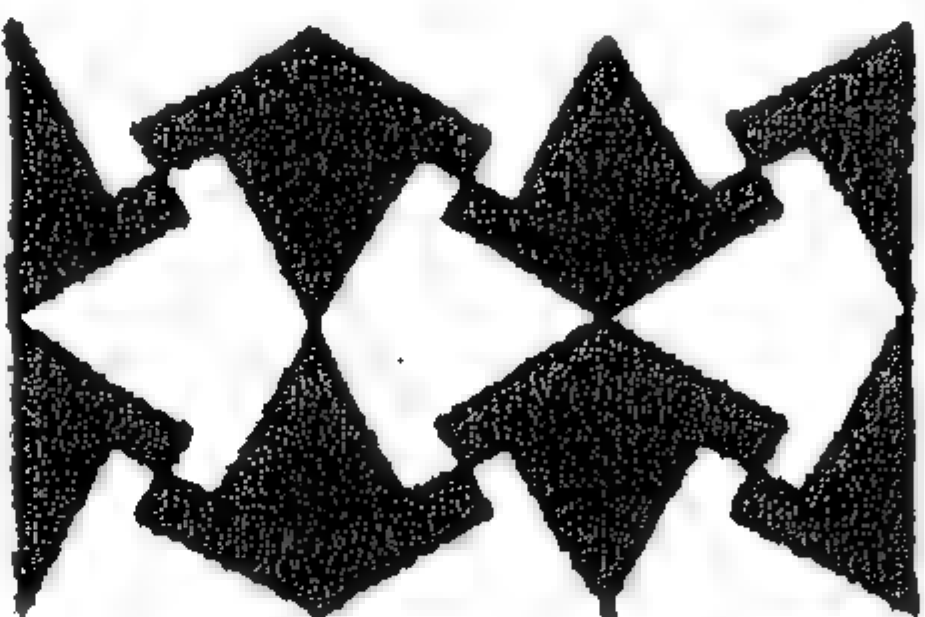
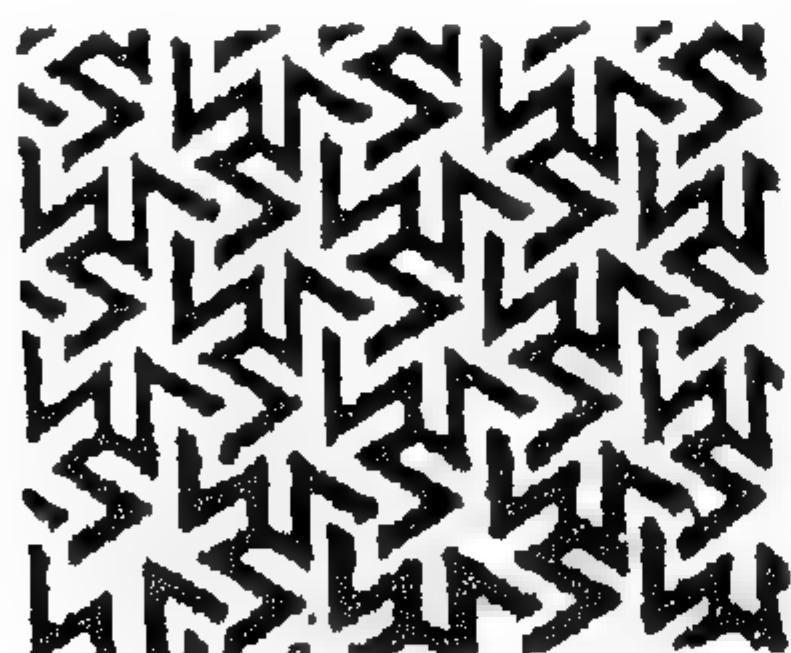


(شكل ١٦)

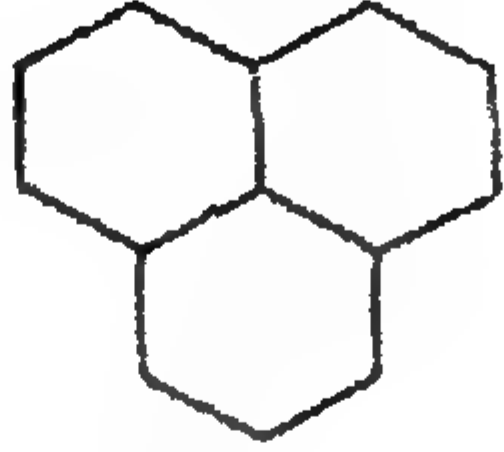
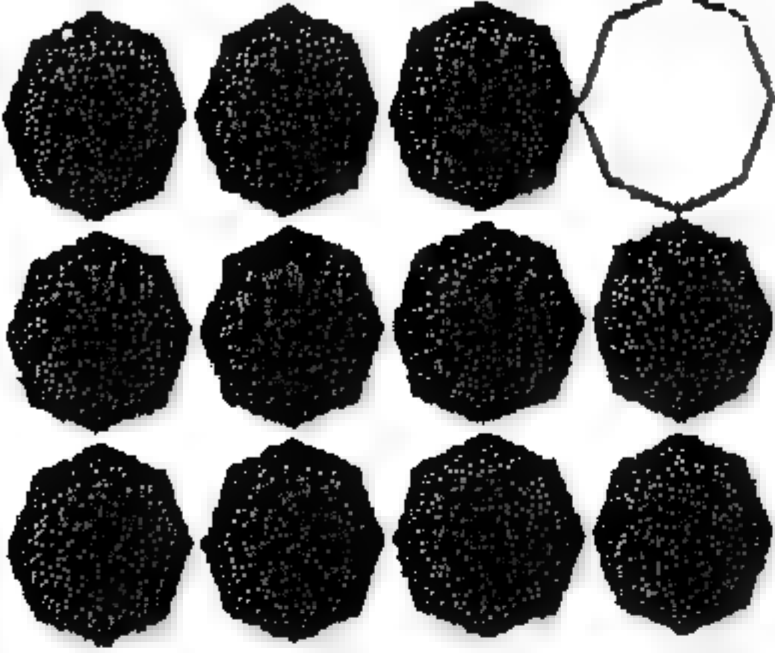
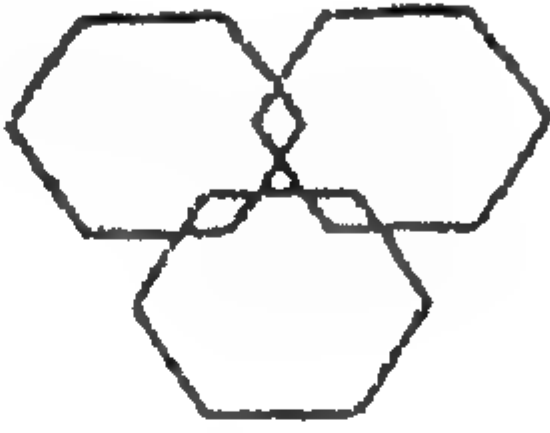
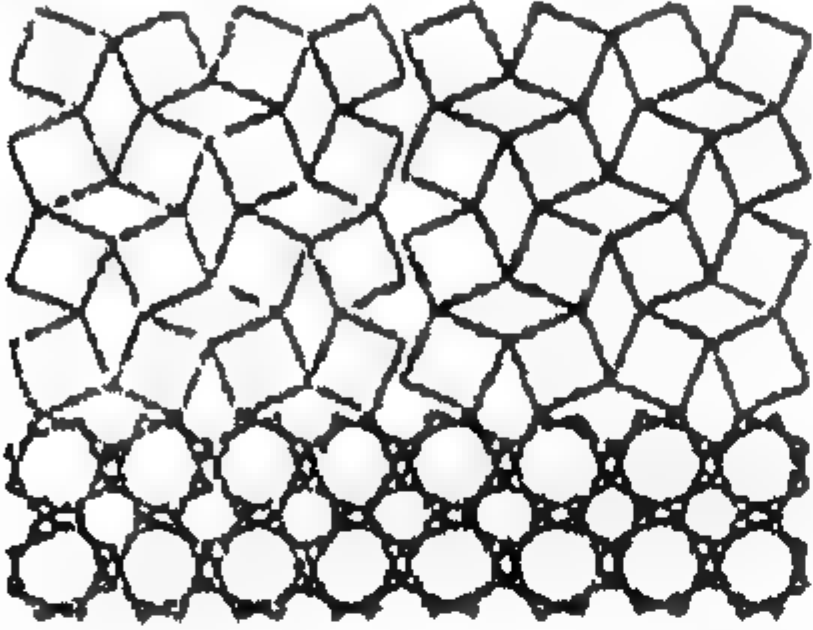
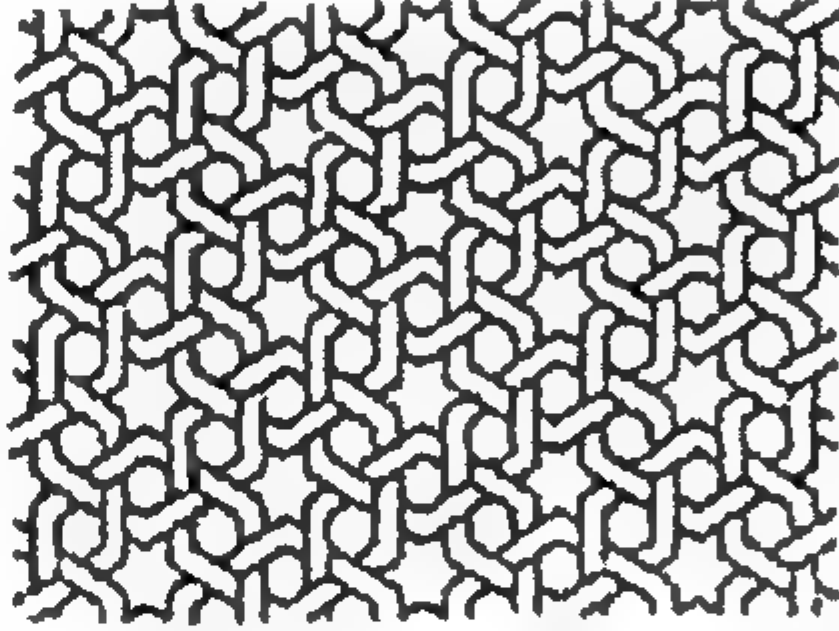
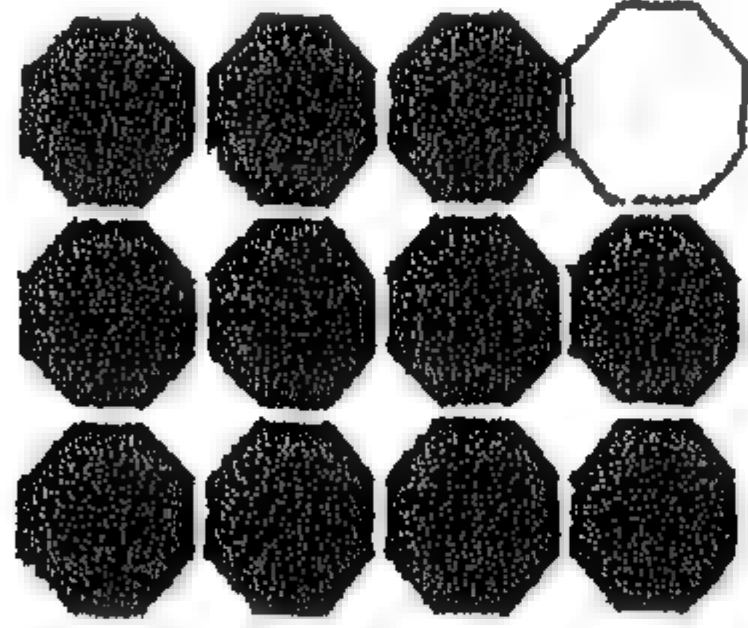
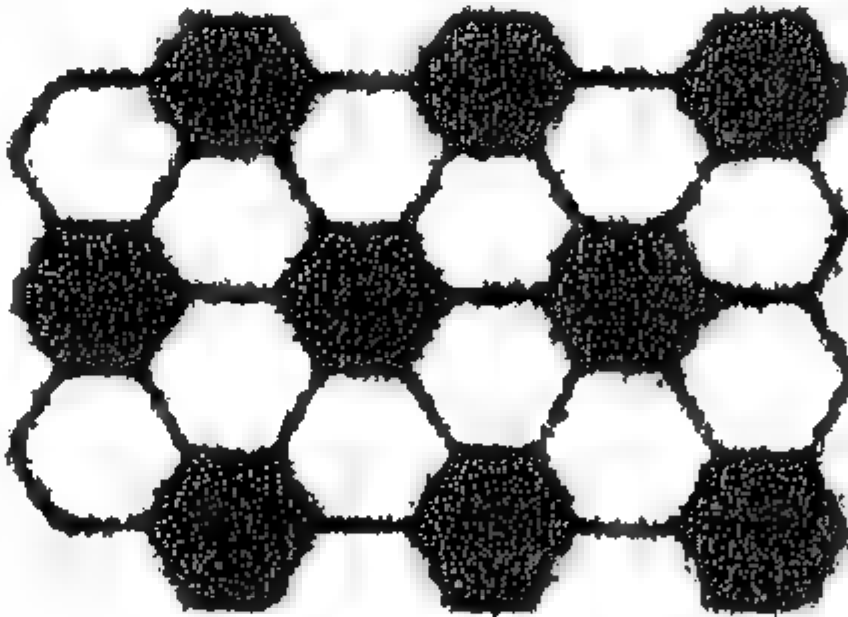
التكرار المركب

وينتج عن اختلاف أشكال المفردات الهندسية المختلفة البسيطة والمركبة
ومن التكرارات المتعددة علاقات بين تلك المفردات أثناء تكرارها فقد
تتماس أو تتراكب أو تتضافر أو تتبادل مع الأرضية، وقد شملت دراسة
" احمد عبد الكريم " ^١ بعضاً من النماذج التكرارية وعلاقة الأشكال
بعضها ببعض في الشبكيات (١ ، ٢ ، ٣)

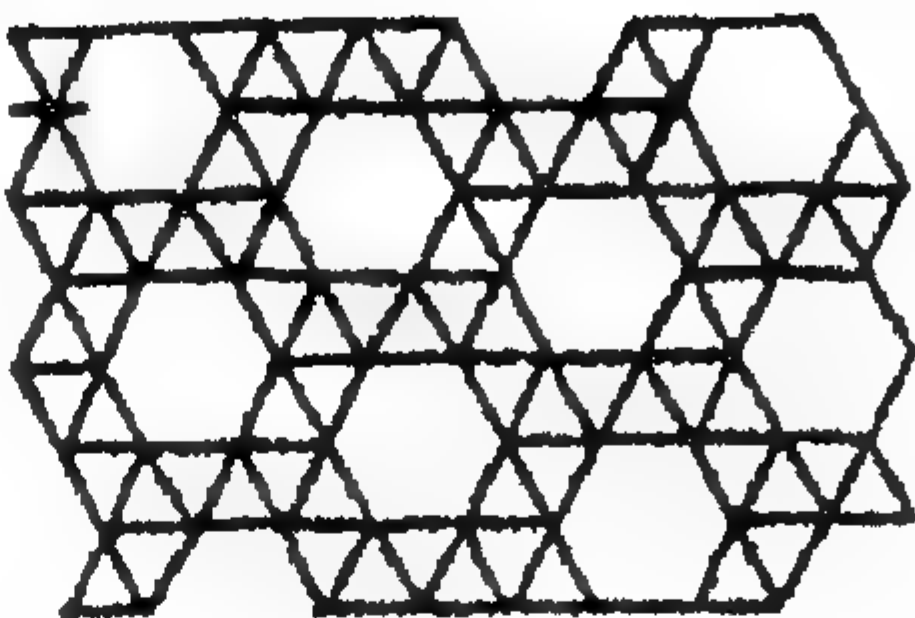
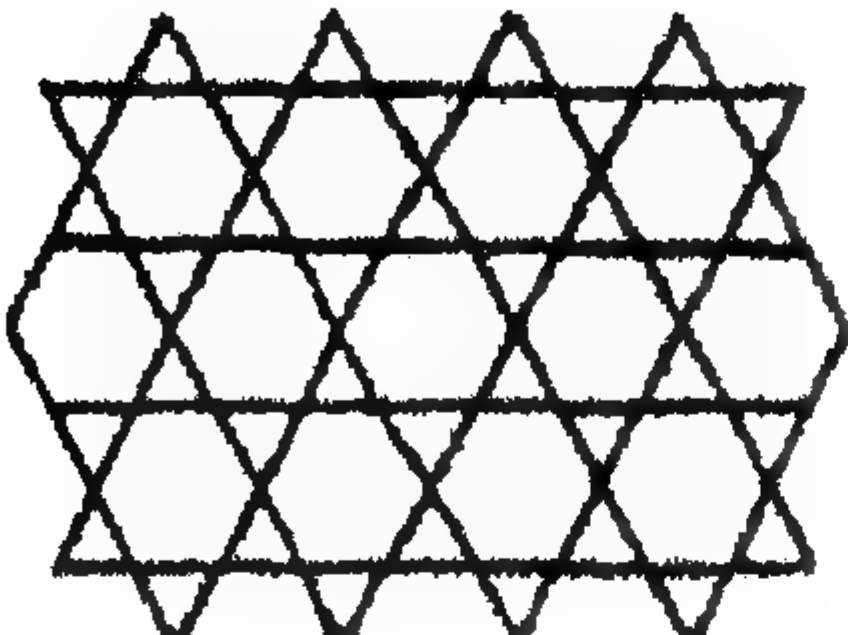
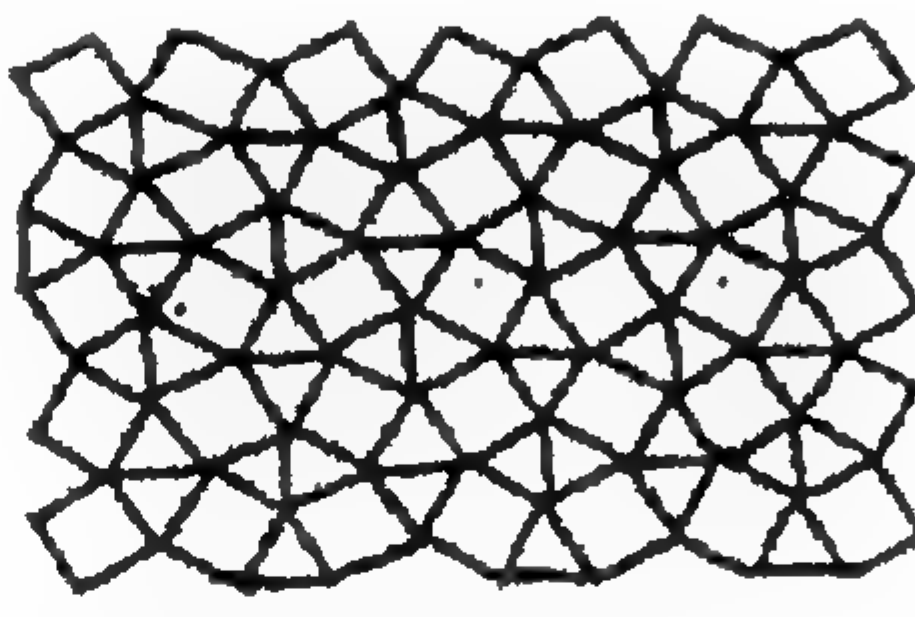
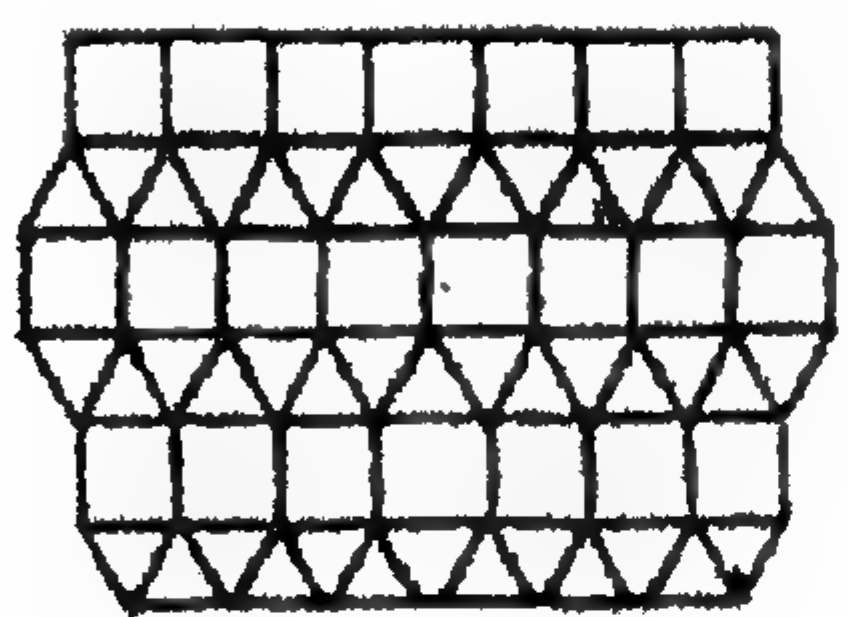
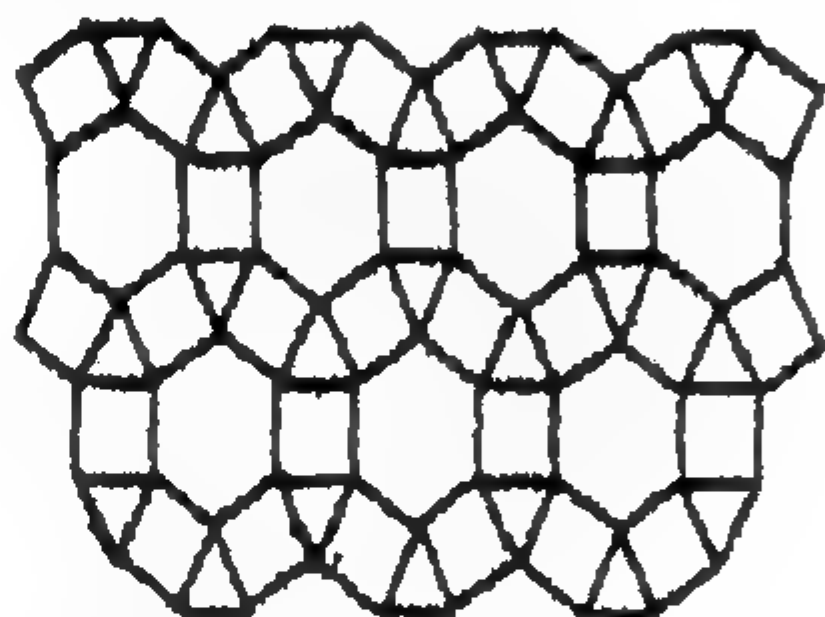
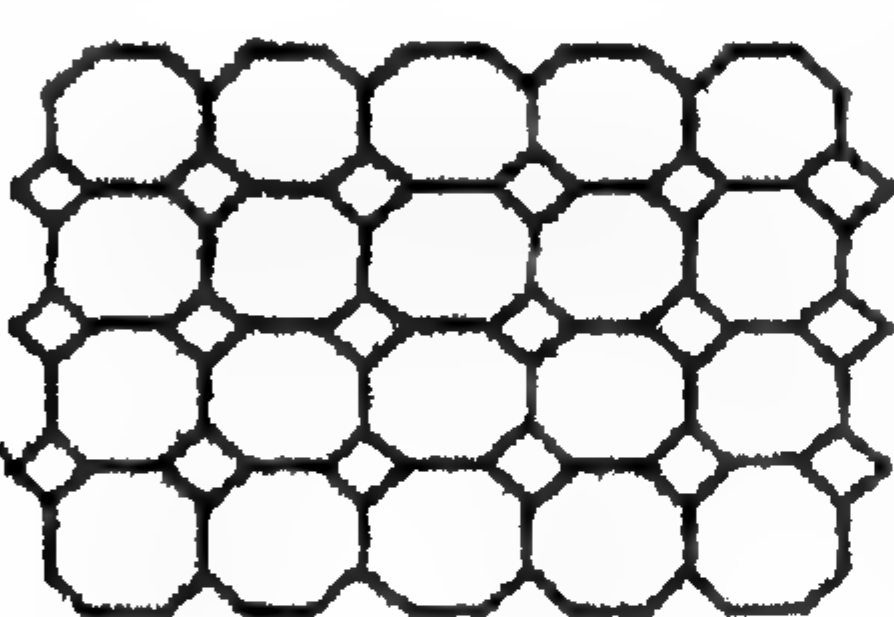
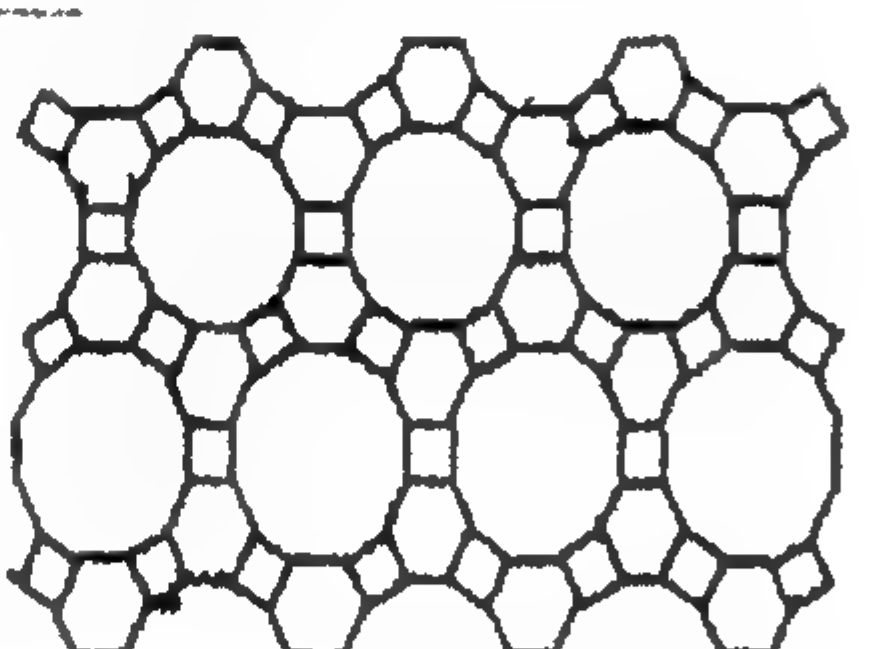
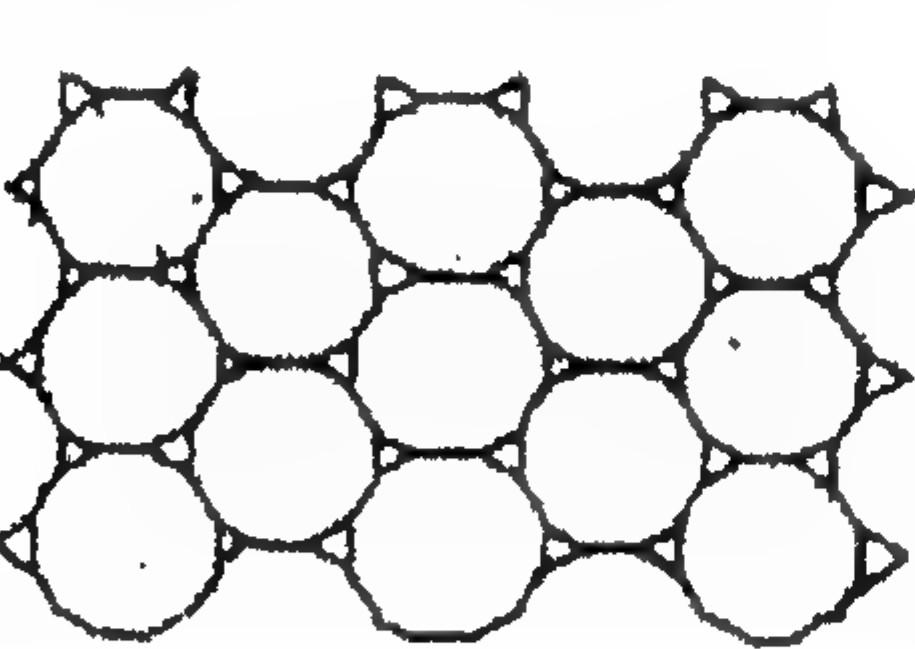
^١ احمد عبد الكريم: تصميم محاور تجريبية لتدريس أسس التصميم قائمة على الدراسات المعاصرة لتحليل نظم
الهندسيات الإسلامية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٩٠، ص: ٩٤

| العلاقة القائمة بين الاشكال | الشبكة المربعة | شبكة المثلثة |
|-----------------------------------|---|---|
| التماس |  |  |
| التراكب |  |  |
| لتضافر |  |  |
| التبادل بين الشكل و الارضية |  |  |

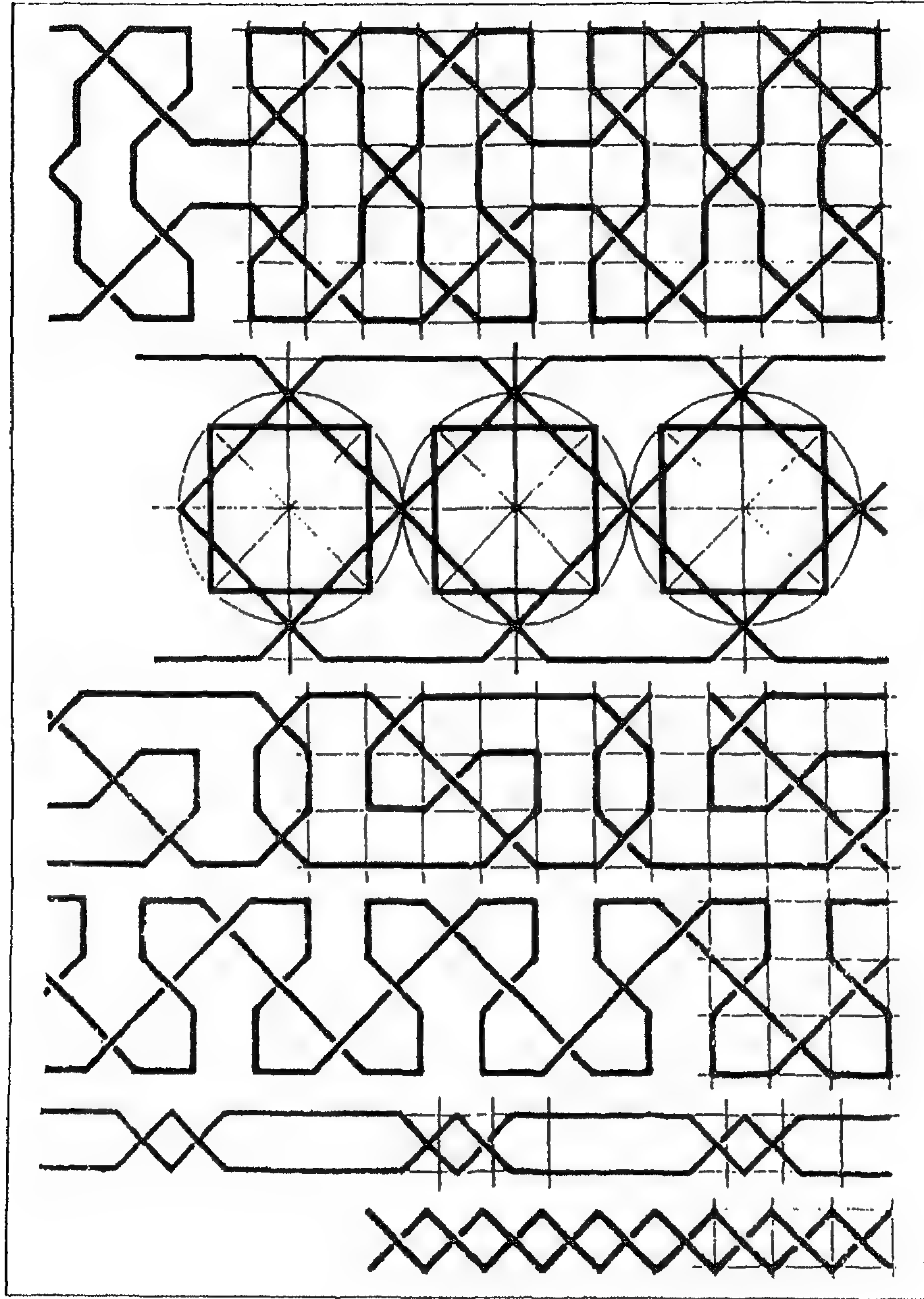
(جدول ١)

| العلاقة القائمة بين الاشكال | الشبكة المربعة | لشبكة المثلثة |
|-----------------------------|---|---|
| التماس |  |  |
| التراكب |  |  |
| لتضافر |  |  |
| التبادل بين الشكل و الارضية |  | |

(جدول ٢)

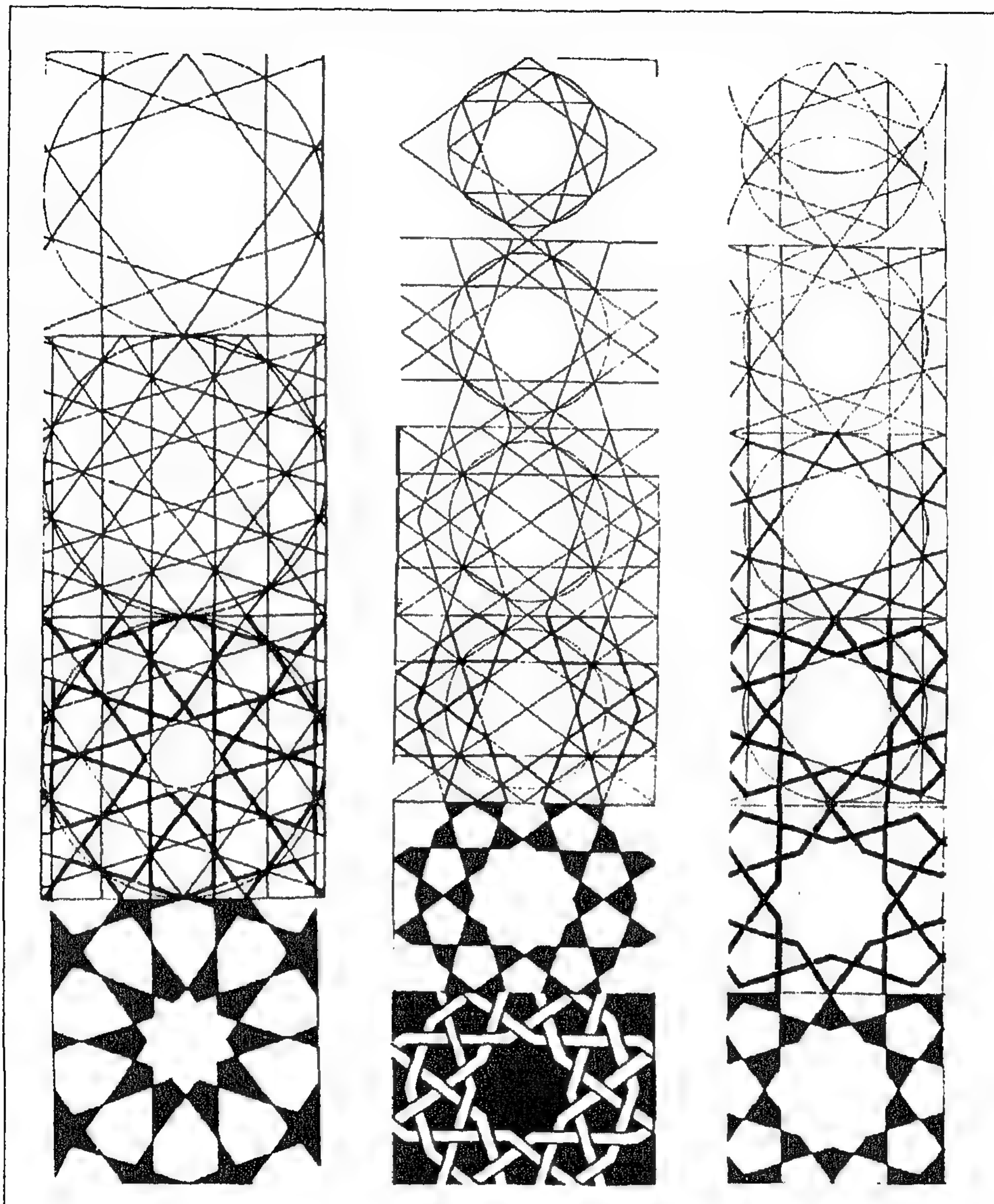
| العلاقة القائمة بين الاشكال | الشبيكية المربعة | لشبيكية المثلثة |
|-----------------------------|---|---|
| التماس |  |  |
| التراكب |  |  |
| لتضافر |  |  |
| التبادل بين الشكل و الارضية |  |  |

(جدول ٣)



(شكل ١٨)

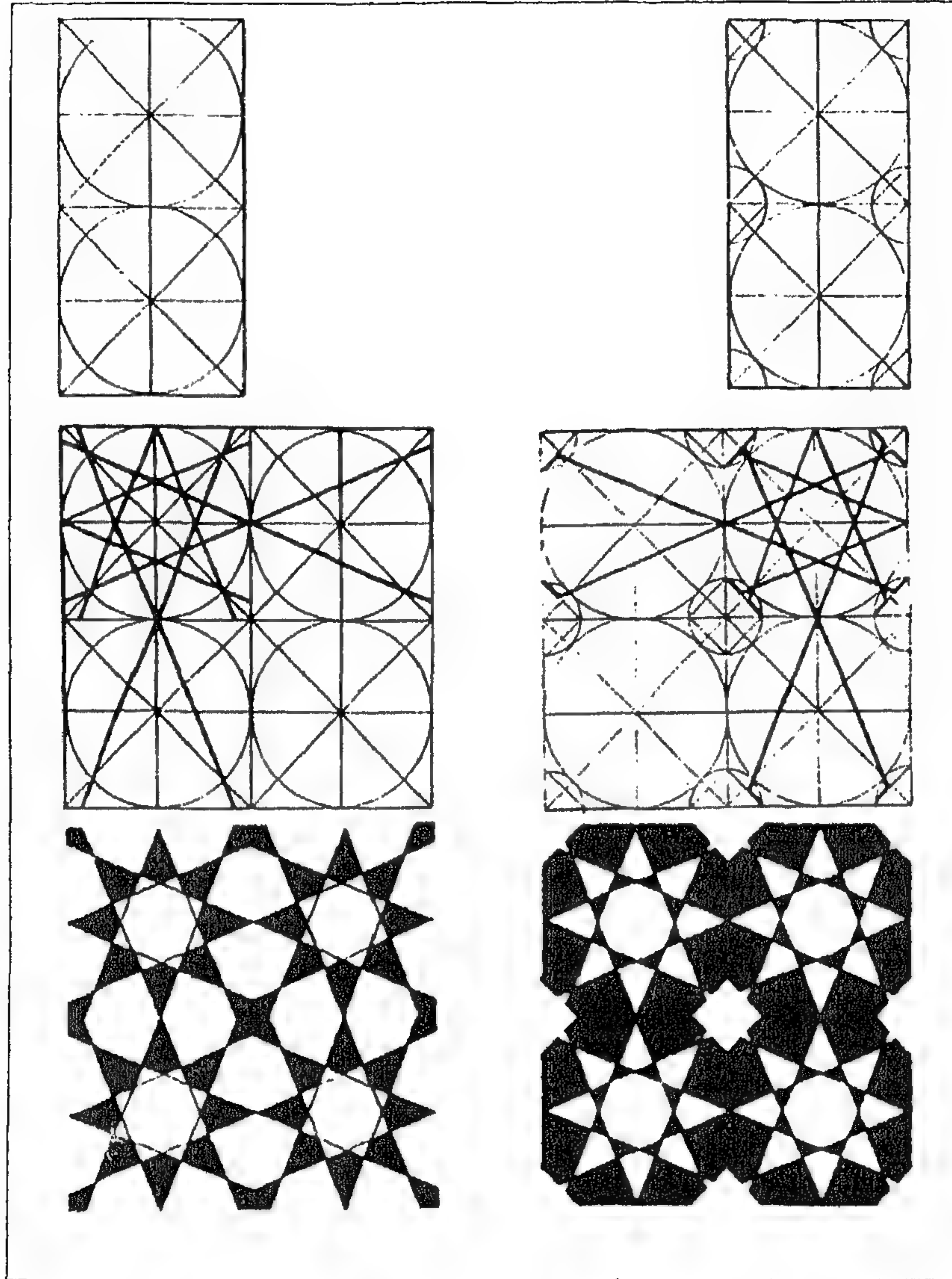
مجموعة من الأشكال الهندسية تتبع نظام الشبكية المعتمدة على المربع وتختلف في نظامها التكراري وينتج عن هذا الاختلاف تنوع في الشكل، كما ينتج التآلف نتيجة وحدة النظام



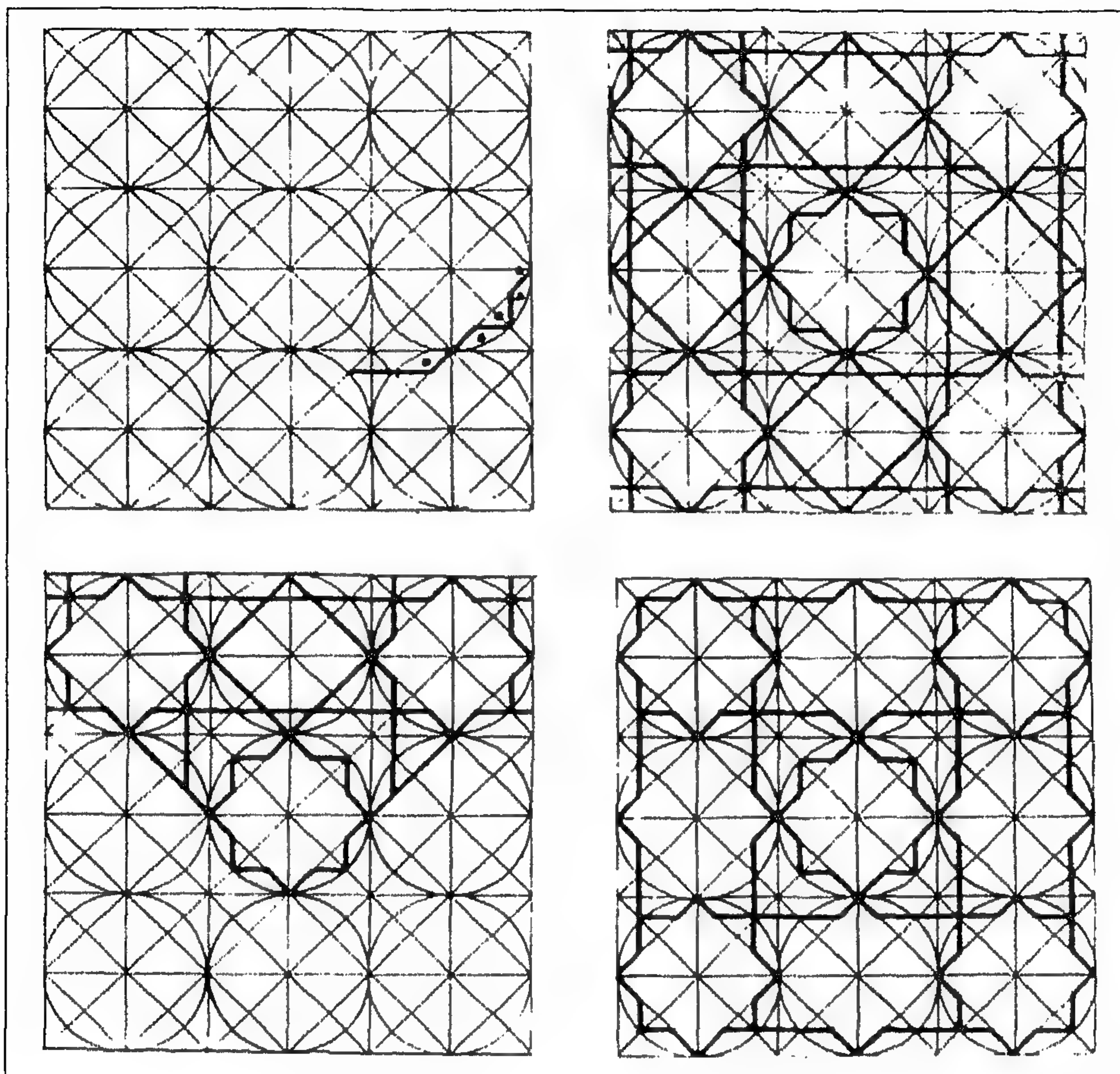
(شكل ١٩)

الأساس الهندسى للنجوم الإسلامية

تحمل العديد من الشبكيّات نفس النظام التكرارى لوحدة هندسية واحدة ولكن ينتج
عن استخدام خطوط ومسارات مغايرة أشكال متنوعة

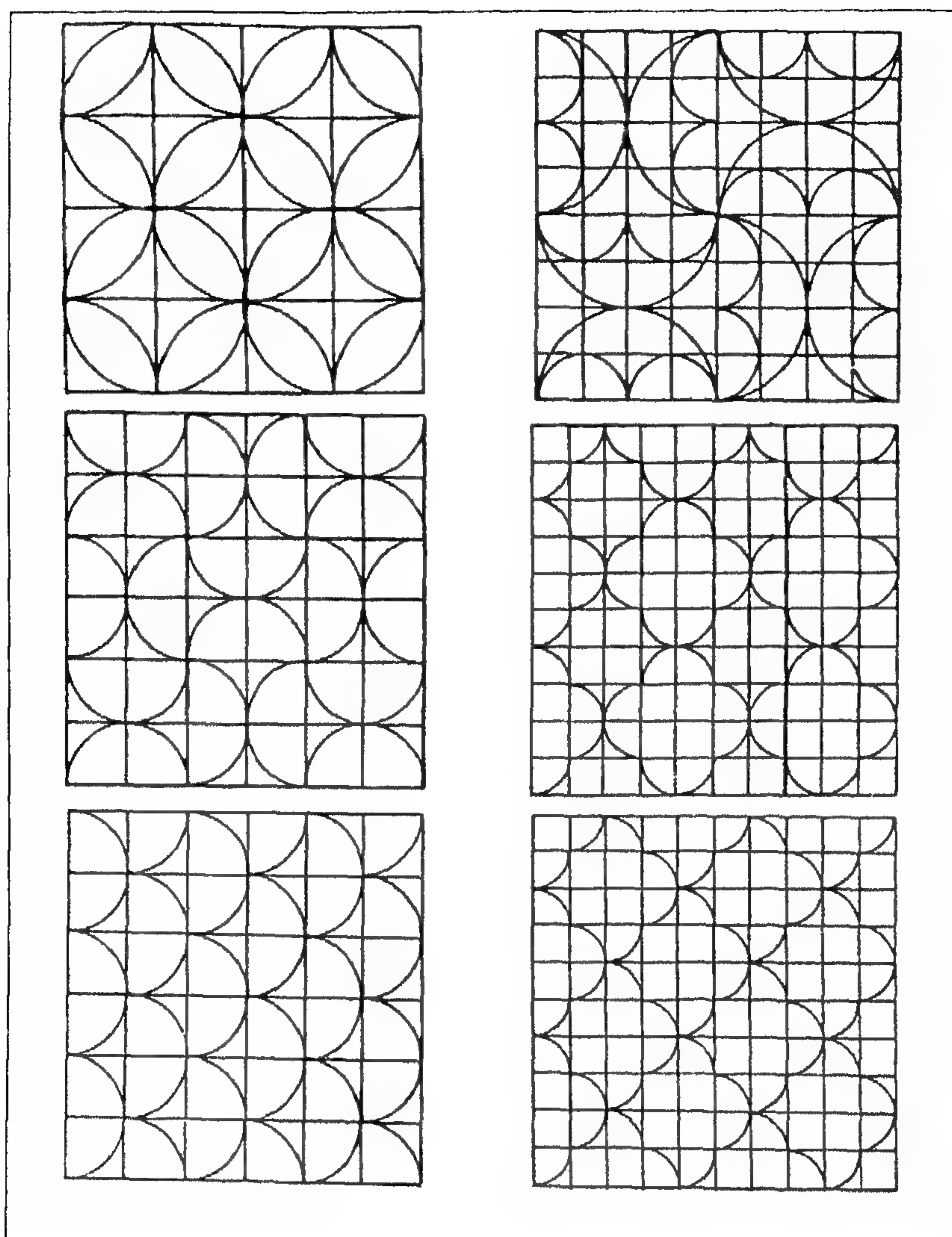


(شكل ٢٠)
 تراكب المفردات الهندسية البسيطة في تكرارات ذات صياغات مركبة يمنحها شكلا
 يختلف عما إذا زاد تراكب الخطوط والمساحات



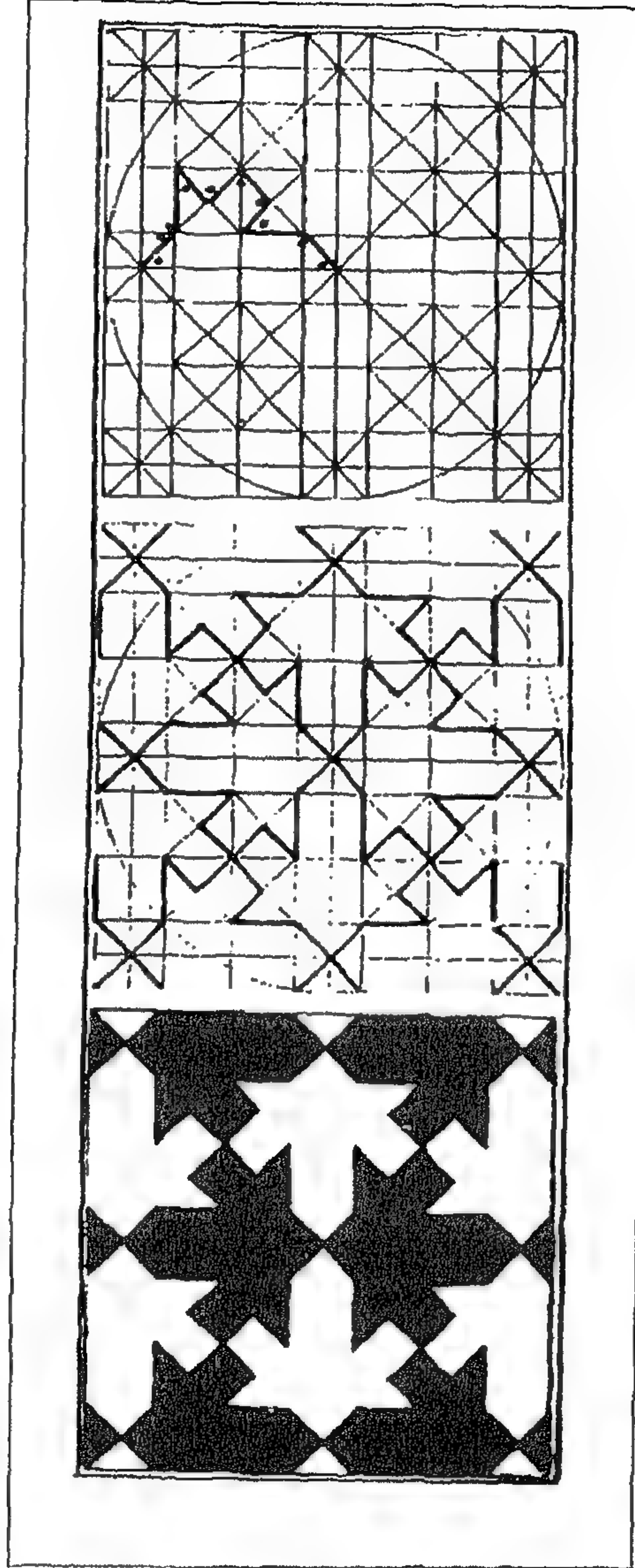
(شكل ٢١)

احد أسس بناء شبكيات النجمة الثمانية والقائمة على التكرار المنتظم



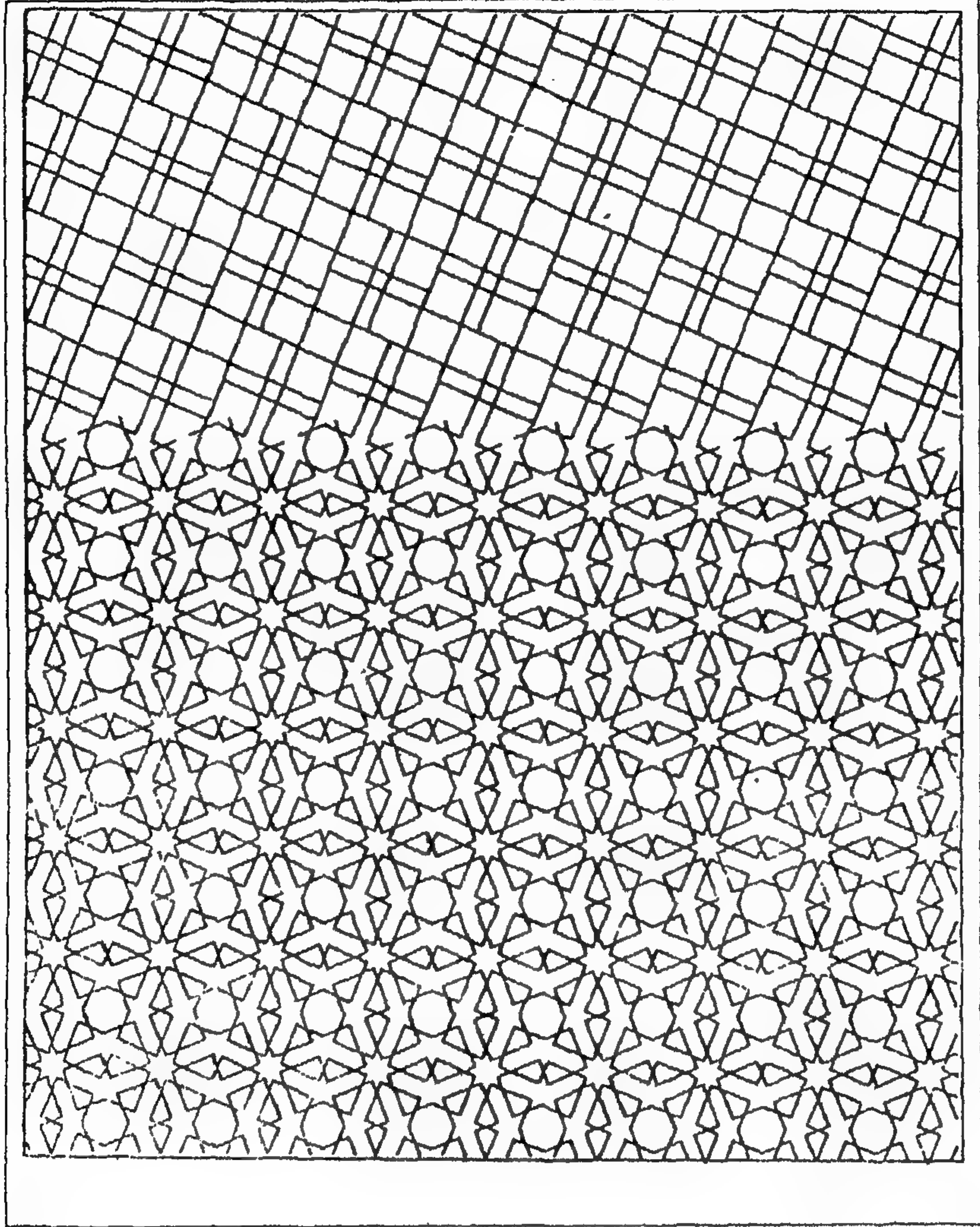
(شكل ٢٢)

الهندسيات الإسلامية تتغير أشكالها بناءً على تغير اتجاهات تكرارها



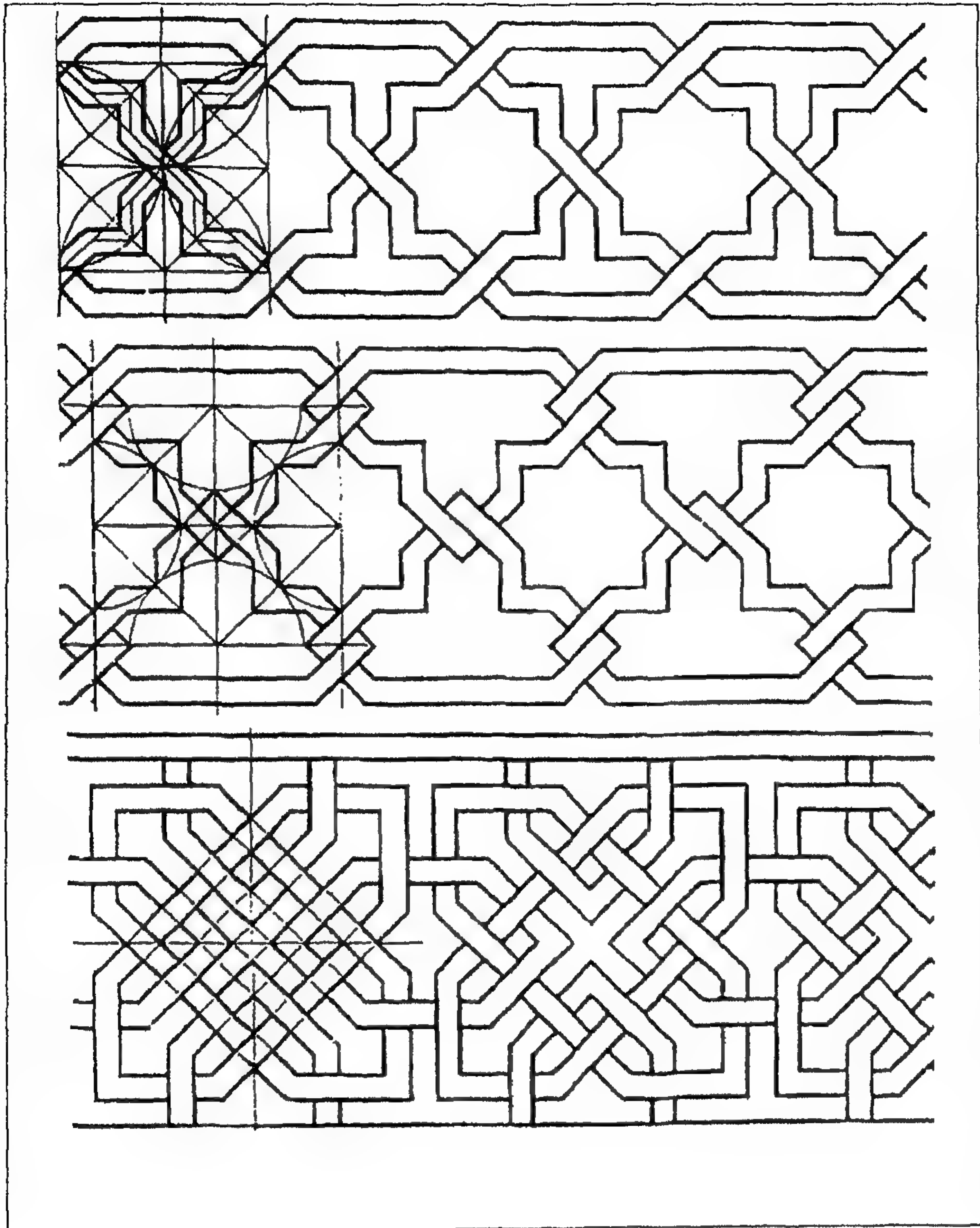
(شكل ٢٣)

الهندسيات الإسلامية تتكون من تراكم عدد من الشبكيات يمكن الحذف منها أو
الإضافة إليها لتنتج أشكال جديدة



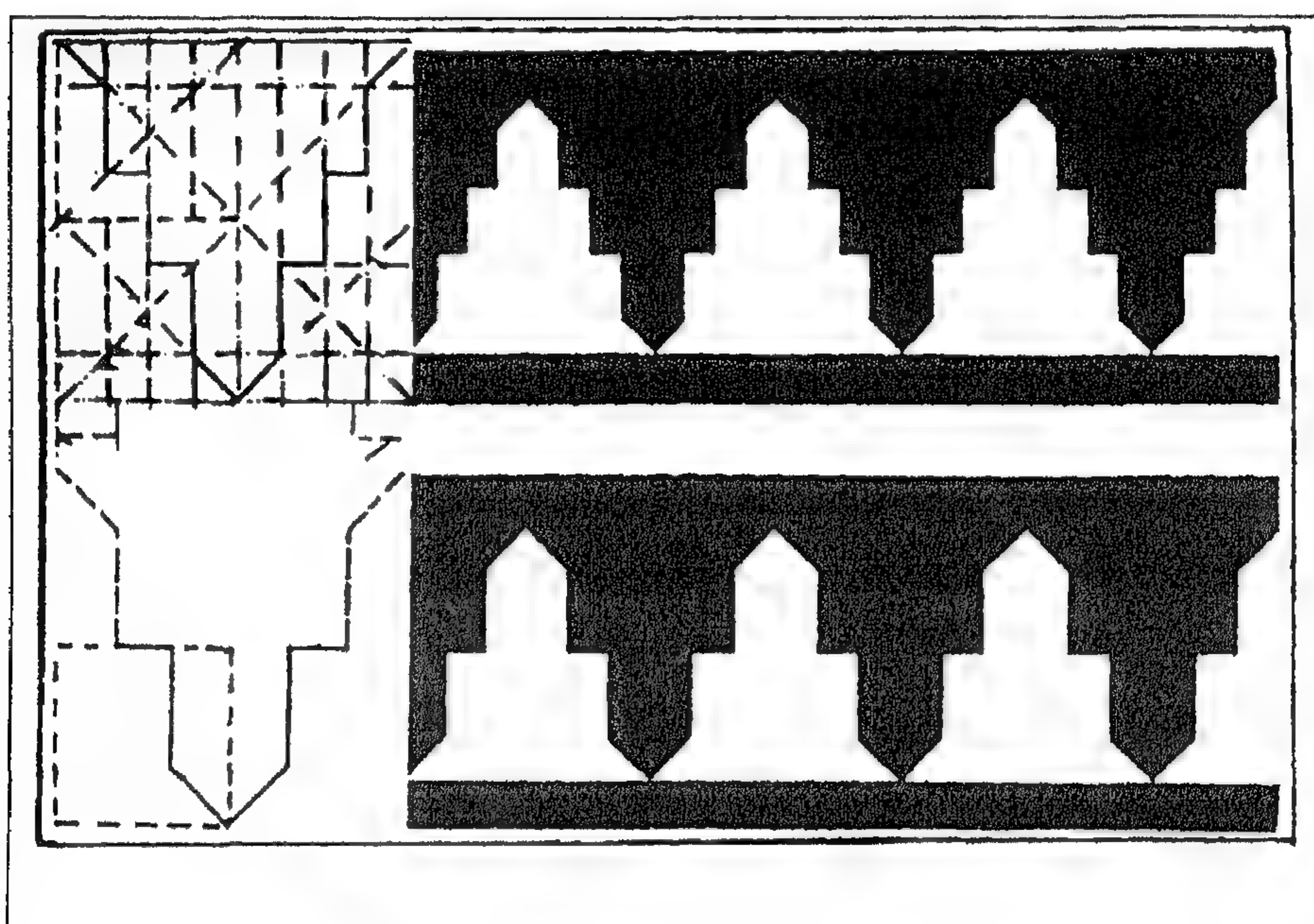
(شكل ٢٤)

التكرار المنتظم يمنح الإحساس بالامتداد اللانهائي



(شكل ٢٥)

تكرار المفردات في خط أفقي أو رأسي يصنع سلاسل إسلامية على هيئة أشرطة وتكرارها في كلا الاتجاهين الأفقي والرأسي يملأ المساحات المستطيلة والمربعة وأي مساحة أخرى



(شكل ٢٦)

عرائس أعلى جدران المساجد تتكون من الشبكيات وهكذا تتعدد نتائج الشبكيات للعديد من الصور المسطحة وأيضا المجسمة

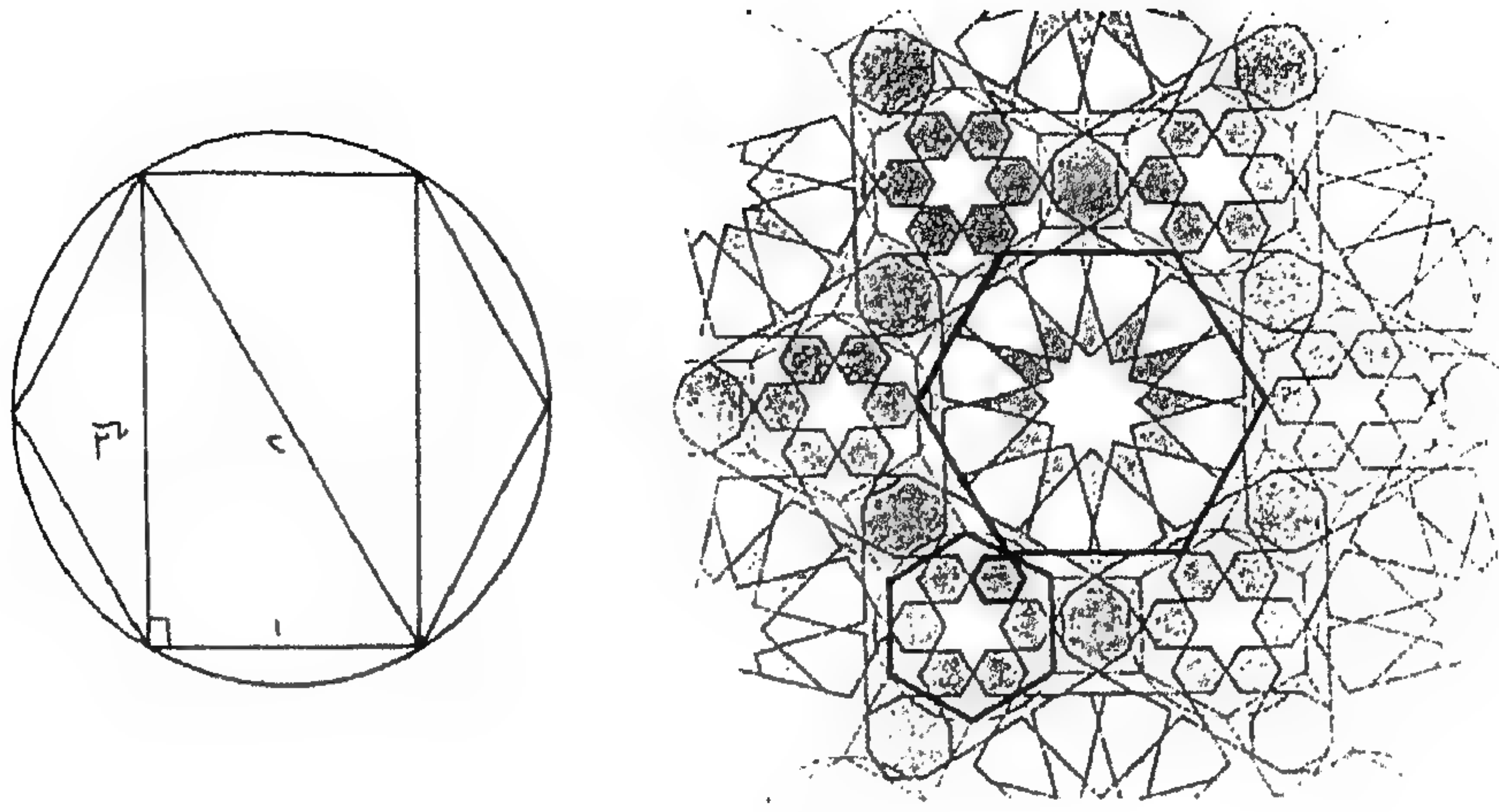
الفن الحسابى:

الفن الحسابى هو فن يقوم على أساس الأرقام وحساب نسب أجزاء العمل بعضها إلى بعض أو نسب إيقاع تكرار الأشكال أو نسب تقسيم الشكل الواحد إلى أجزاء كتحليل للشكل إلى أجزاء أكثر بساطة أو أكثر تعقيدا كالنسبة (٢:١ ، ٣:١ ، ٤:١) وقد يتكون الشكل من أكثر من أسلوب حسابى كحساب نسب الأجزاء بعضها إلى بعض وكذلك حساب الإيقاع الحركى الذى تتحرك من خلاله أجزاء العمل فى الفراغ الثلاثى الأبعاد.

ومن خلال التحليلات السابقة للمفردة الهندسية الإسلامية الواحدة والتى ترتبط بنسب رياضية بين خطوطها وزواياها فى علاقاتها مع بعضها البعض، يمكن الوصول إلى أشكال خرفية تعتمد على الجمع بين أساليب الفن الحسابى و العناصر الأساسية والقيم الجمالية فى الفن الإسلامى فالشكل السداسى ترتبط نسب أطواله بالنسب

$$(\text{طول الضلع} : \text{القطر} : \text{الارتفاع} = ١ : ٢ : \sqrt{3})$$

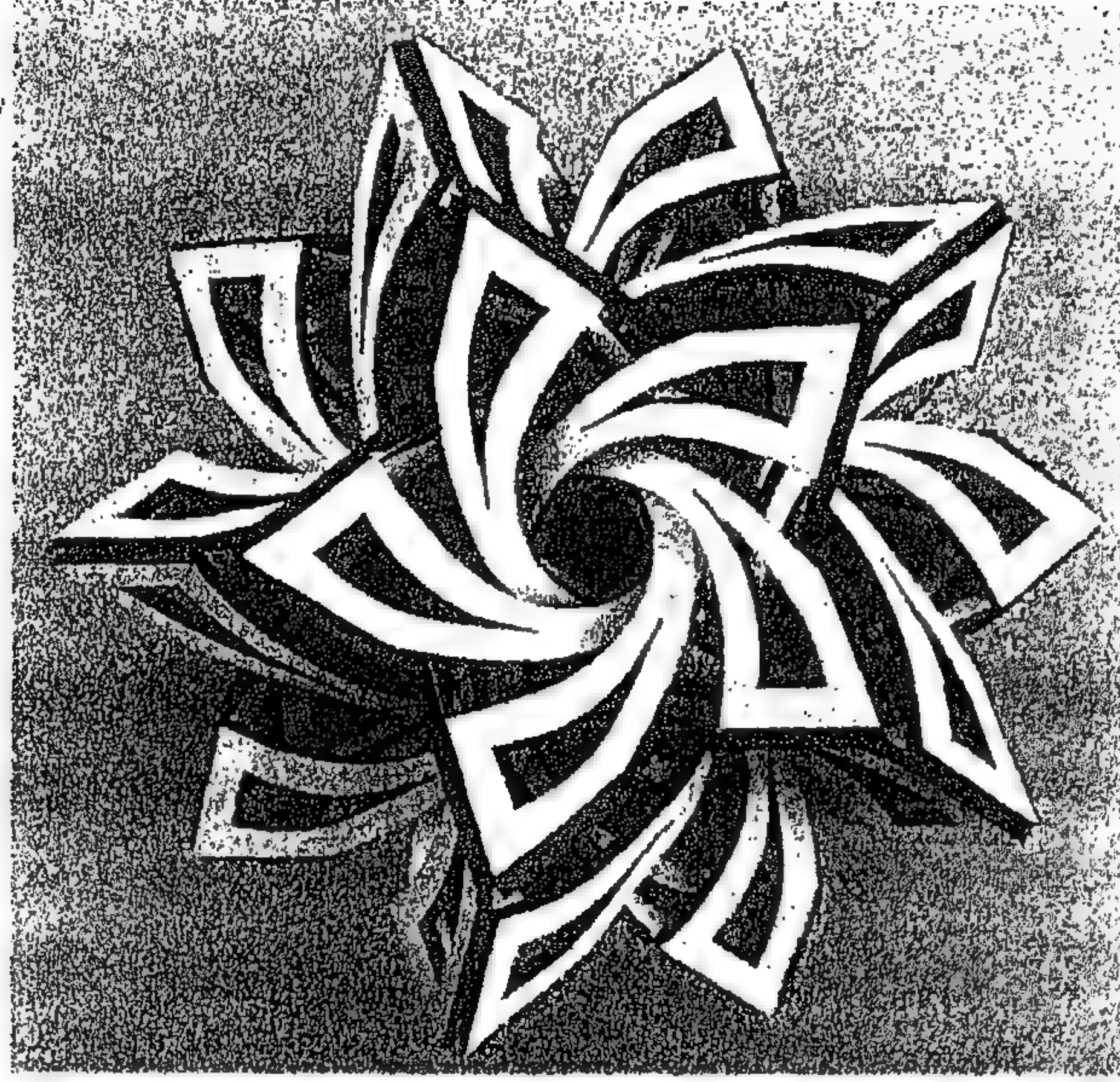
و تزداد العلاقات الرياضية والنسب فى الشبكية الواحدة من خلال تكرار الشكل فى الشبكية، وتزداد النسب تعقيدا بزيادة الأشكال داخل الشبكية سواء بتغير مساحة المفردة من خلال التكبير والتصغير حيث تتغير النسبة بين الشكل الأكبر والأصغر أو باحتواء الشبكية لعدد من المفردات كالسداسى والمربع والثمانى والمعين كلا بنسبه وبنسب تكبيره وتصغيره، وهكذا يكون الفن الإسلامى الهندسى فى حد ذاته هو شكل من أشكال الفن الحسابى والذى هو بلا شك كان له اثر كبير فى ظهور هذه النوعية من الفنون حيث وضع الفن الإسلامى والعلوم التى برع فيها العرب العديد من الأسس التى يمتد أثرها إلى الفنون والعلوم المعاصرة.



(شكل ٢٧)

شكل يوضح النسب والعلاقات الرياضية والحسابية للمفردة والشبكية

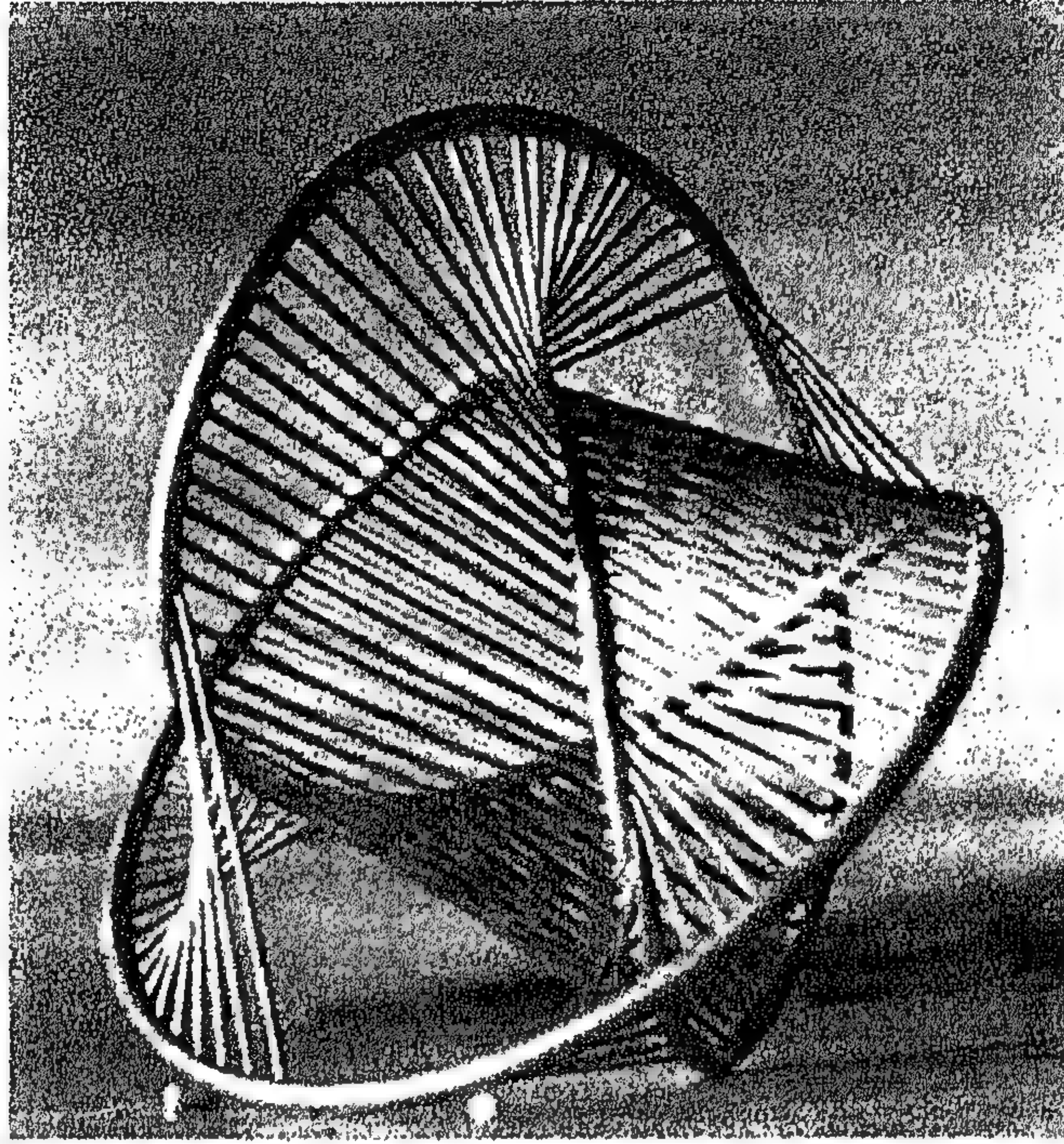
هذه الأسس الهندسية والحسابية استعان بها الكثير من الفنانين للوصول إلى أشكال مستحدثة من الفنون المعاصرة من خلال أساليب و وسائل متعددة، سواء باستخدامها في علاقة الشكل بأجزائه أو بشكل آخر ويكون ذلك إما بنسبة ثابتة أو متوالية عددية (١ ، ٥ ، ١ ، ٢ ، ٥ ، ٢ ، ٣) ، لتكبير وتصغير وحدة واحدة، أو تحريك المفردة بناء على تكرار منتظم تبعا للنسب الثابتة أو المتوالية، ويتم استخدام هذه الأسس من خلال القياس بأدوات القياس العادية كالمسطرة والمتر، أو باستخدام أجهزة الحاسب الآلي خاصة عندما تزداد تعقيد النسب والأرقام وذلك من خلال برامج يمكن بها إنتاج أعمال فنية رقمية (ديجيتال) مسطحة وطباعتها أو التصميم للمجسمات ثم تنفيذها بالأدوات اللازمة تبعا للقياسات الناتجة من الحاسب الآلي أو من خلال أجهزة متصلة بالحاسب الآلي ومخصصة لهذه الأنواع من الاستخدامات.



(صورة ٤٦)

(جورج و. هارت- George W. Hart)
شكل من الخشب تم تقطيعه بأشعة الليزر تبعا لنظام حسابي
عن طريق الحاسب الآلي

ويزداد الأمر صعوبة في الأعمال المجسمة خاصة مع تعدد الزوايا والأسطح المنحنية، وتعمل أجهزة الحاسب الآلي على تحديد الأطوال ونسبة الانحناء من خلال برامج تعمل على تصميم الأشكال ثلاثية الأبعاد، وتعطي نتائجها من خلال محاور ثلاثية الأبعاد (الطول والعرض والارتفاع)، حيث يتمكن الفنان من تحديد نقاط التقاء الخطوط في الشكل وتحديد أطوالها ونسبة انحناءها، تلك الخطوط التي بتغير أطوالها بنسبة ثابتة وتحركها في الفراغ بإيقاع منتظم وفي اتجاهات متغيرة ينتج عنها عمل كما في (الصورة ٤٧)

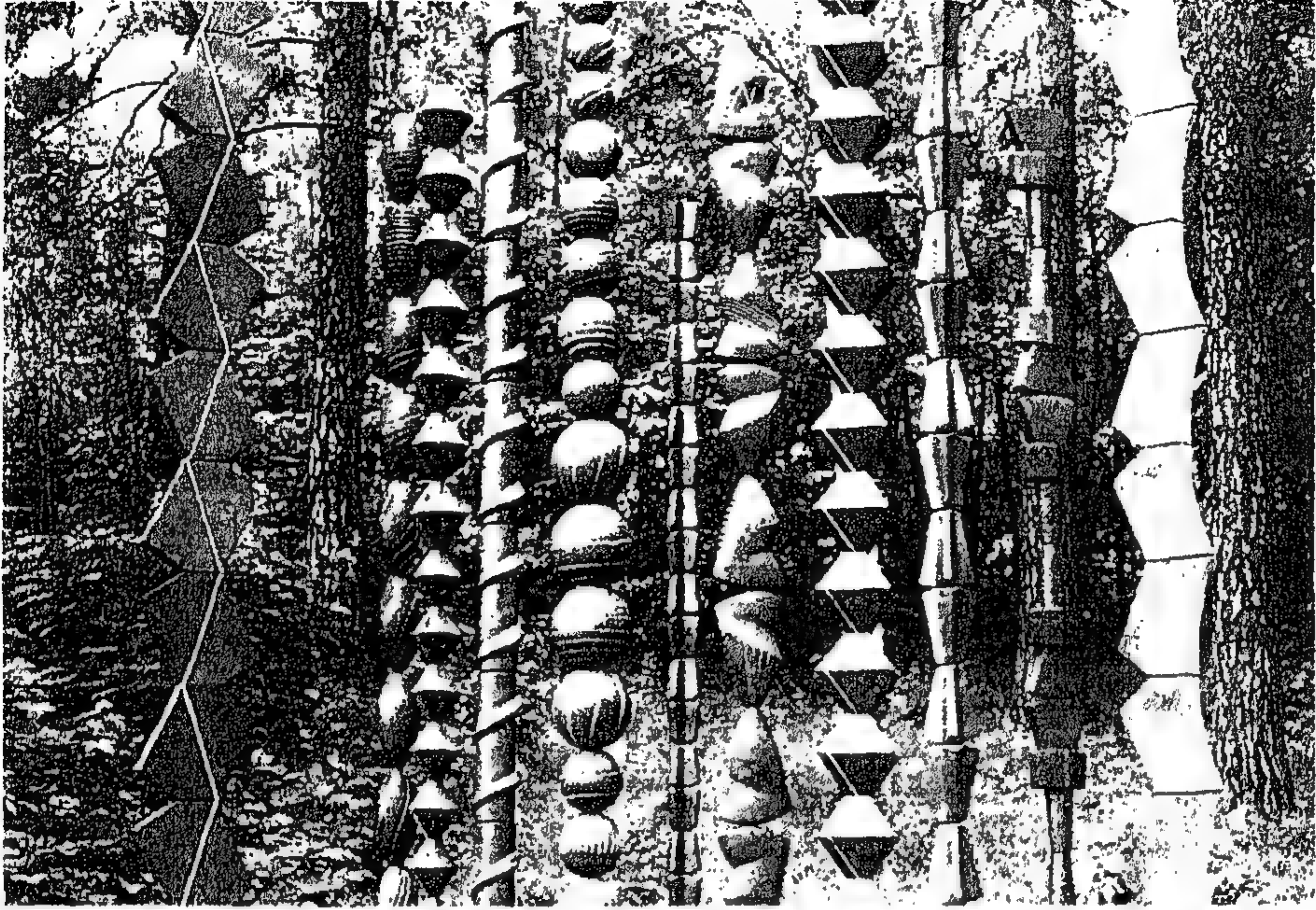


(صورة ٤٧)

(ربيد هليكس ماك- Ribbed Helix Mace) - شكل ثلاثى الأبعاد يتضح فيه التناقص والتزايد فى أطوال الخطوط للربط بين منحنيات تتسع وتضيق فى مستويات متعددة من الفراغ

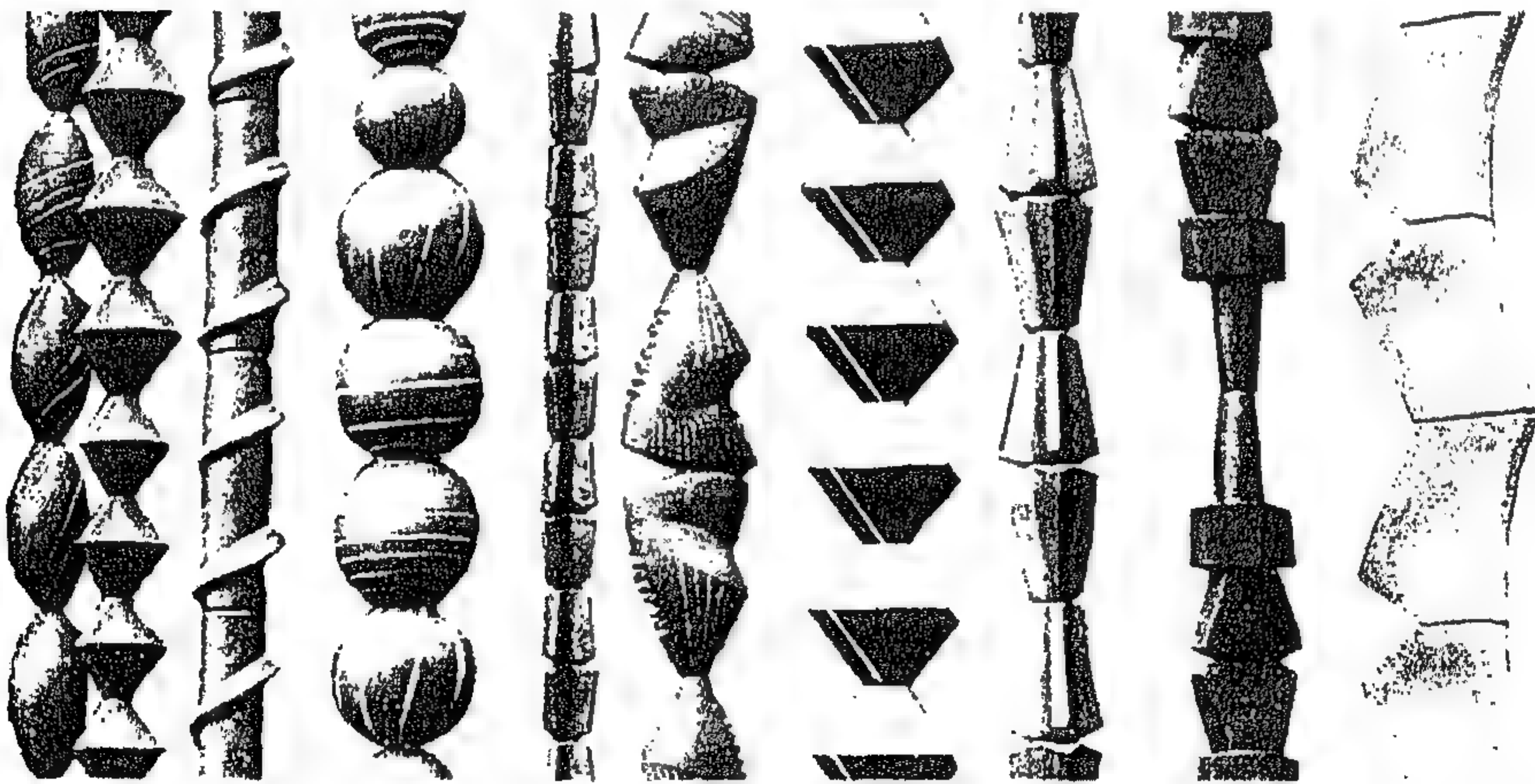
تنتج النسب الدقيقة والإيقاع المنتظم من خلال المعادلات الرياضية التى تعتمد على الأرقام الحسابية الدقيقة وأجزاءها سواء فى نظم تشغيل الحاسب الآلى أو المعطيات الناتجة عنه و التى يتعامل معها الفنان لإنتاج عمله، أو فى نسب الشكل وأطوال أجزائه، و تلك الأرقام الصحيحة وأجزاءها العشرية كان للعلماء العرب كالخوارزمى دورا فى اكتشافها وتقنينها، كما كان لهندسيات الفن الإسلامى دورا بارزا فى ارتباط الفن بالأرقام الحسابية بشكل مباشر.

وفى مجال الخزف الحديث الذى يتسع لاحتواء العديد من المفاهيم والمضامين والأساليب، فنجدته وقد اتجه إلى جوار الاتجاهات الأخرى نحو الهندسيات والحسابات الرياضية والهندسية التى تعتمد على أساليب الفن الحسابى، فى بناء الشكل سواء من خلال الشرائح أو بنحت كتلة من الطين ثم تفريغها بالنسبة للشكل الواحد، وعمل القوالب للحصول على نسخ متعددة من الشكل الذى يتجمع مع أجزاء أخرى ويتراكب ضمن منظومة متكاملة ليدخل فى أسلوب فن التجهيز فى الفراغ، وفى (الصورة ٤٨) نجد العمل الخزفى يتكون من أشكال هندسية مكررة من نفس الشكل وأخرى من أشكال مختلفة هندسية وعضوية تتوافق وأشكال الطبيعة المحيطة وتتخذ فى جميعها محاور طولية لترتكز الأشكال فوق بعضها البعض من خلال دعامة داخلية، والتكرار يتم بشكل منتظم وغير منتظم للوحدات التى تتساوى حجومها وتختلف ويختلف كل عمود عن الآخر فى إيقاع التكرار وفى الطول وفى أحجام و أشكال المفردات، وبالرغم من هذا التنوع إلا أن الفنان استطاع أن يجعل الألفة بين الأعمدة وبعضها من خلال اللون ونمط التكرار فى بعض الأعمدة التى تعتمد على الشكل ومقلوبه، ويستخدم الفنان تقنيات الخزف الحديث كتقنية التشكيل اليدوى والتحزيز فى كتلة الشكل وتفريغ الكتلة المنحوتة و القوالب و الطينيات السوداء وتحزيز وحفر فى السطح لتطعيم كتلة الشكل بالألوان.



(صورة ٤٨)

(باتريشيا لاي ، ماتيو - Patricia Lay, Mythoi) – الدنمارك
تجهيز خزفي في الفراغ يعتمد أيضا على العلاقات الرياضية والهندسية



جزء توضيحي

تحليل بعض الهندسيات التركيبية والتجميعية فى العمارة الإسلامية:

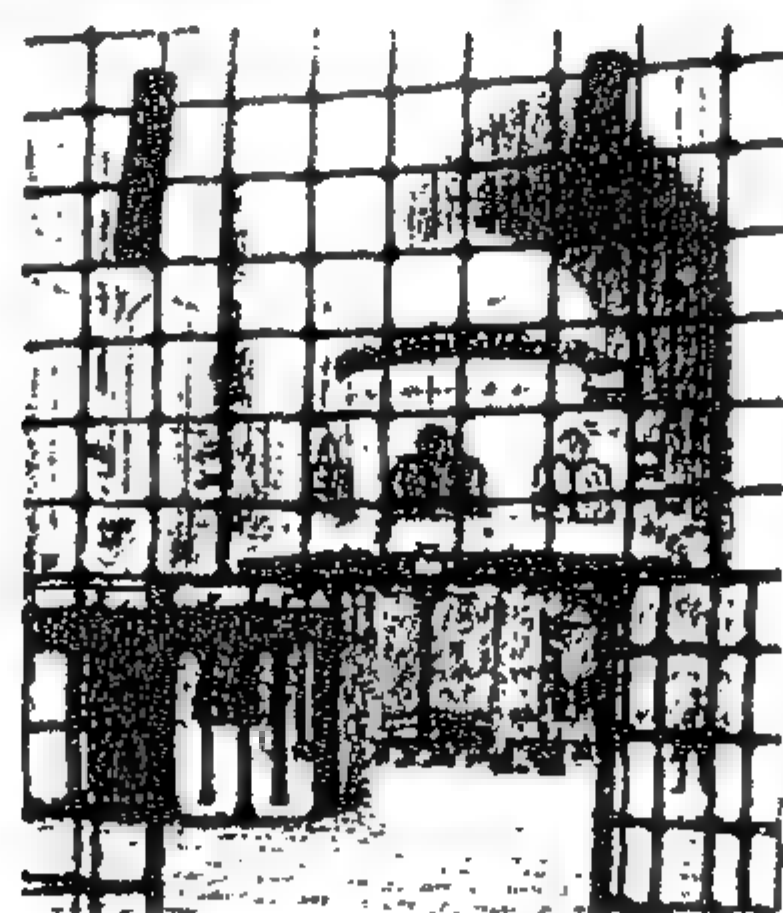
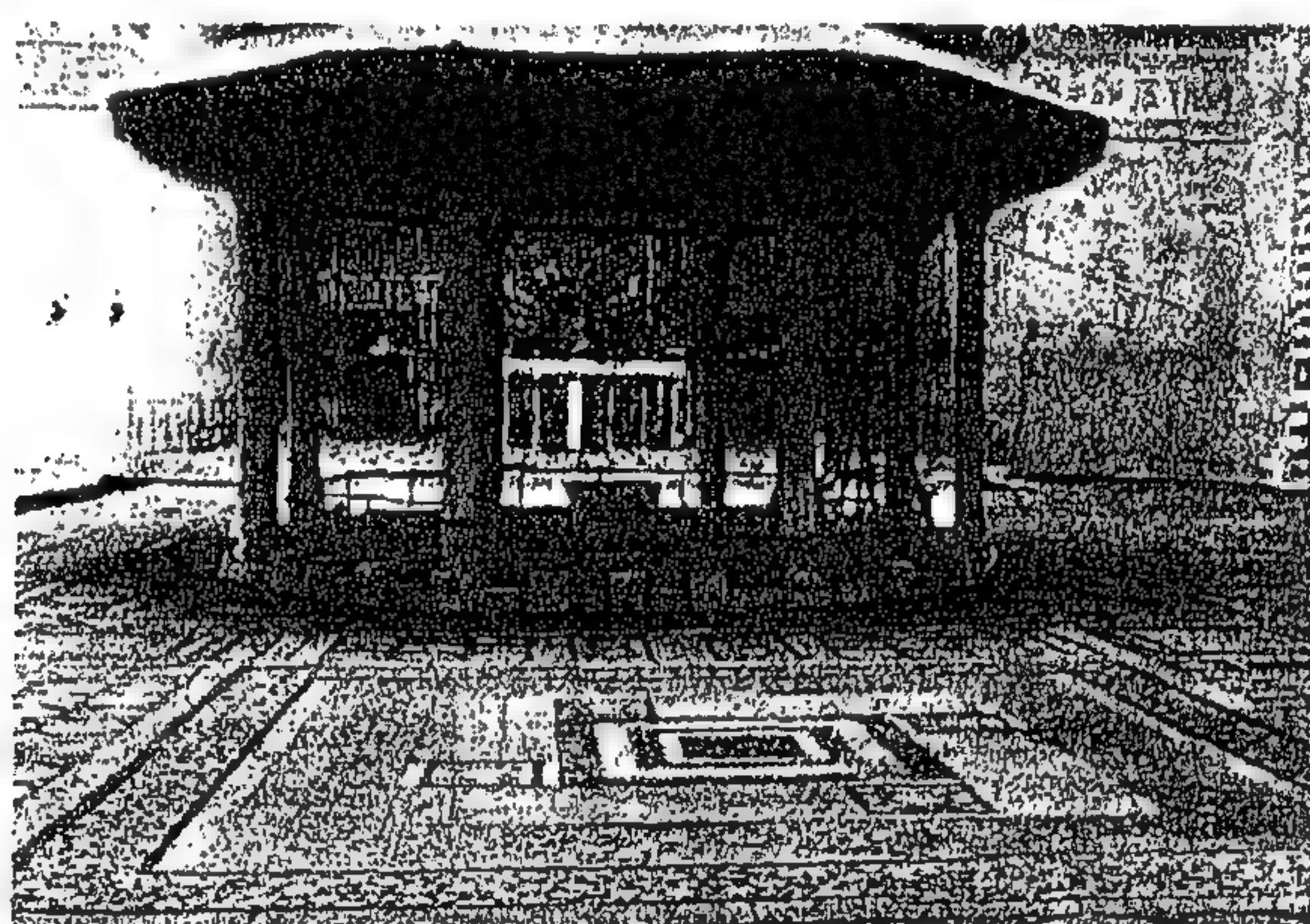
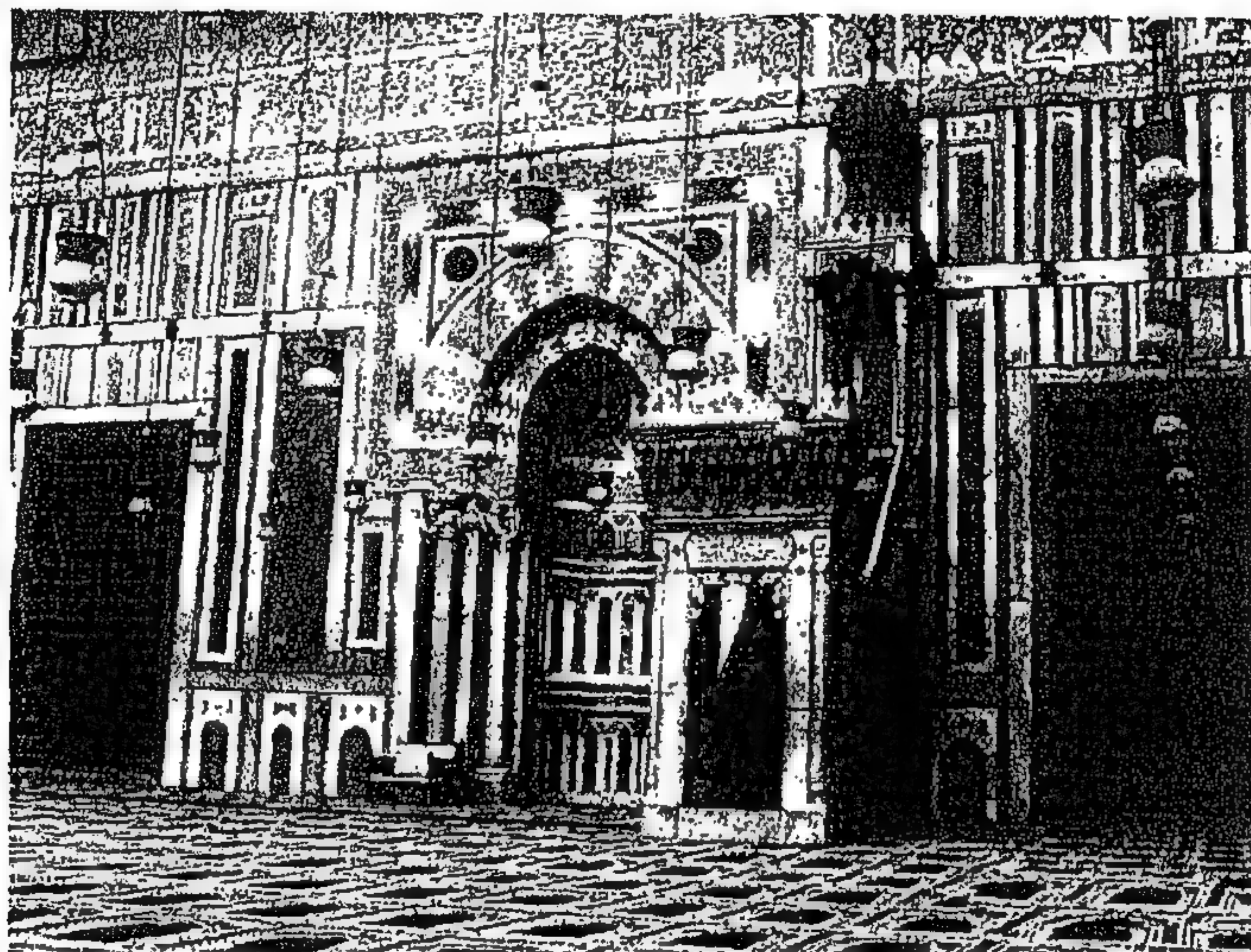
تحليل المجموعة الأولى

(صورة ٤٩) من مسجد السلطان حسن:

(٧٥٧ - ٧٦٤ / ١٣٥٦ - ١٣٦٣ م) العصر المملوكى

تتخذ الأشكال الهندسية فى مسجد السلطان حسن تنويعات عديدة وأشكال مختلفة فى واجهة القبلة وفى عناصرها المختلفة من محراب ومنبر والأبواب الأرابيسك، وفى واجهة القبلة نجد أشكالاً على هيئة خطوط طولية من بلاطات الرخام مقسمة داخل مساحات أفقية، ويحيط المحراب إطار من البلاطات الرخامية على هيئة مستطيل بداخله قوس المحراب المركب بطريقة المداميك، كما يحتوى المنبر على أشكالاً هندسية من خلال المقرنصات التى تعلو الباب المؤدى إلى سلم المنبر كما يحتوى المنبر على العرائس التى تشبه تماماً للعرائس الموجودة فى الصحن الداخلى للمسجد كما يوجد فى الواجهة بوابتين عن يمين المحراب والمنبر ويسار المحراب تملؤهما شبكية مربعة من الأسياخ المعدنية على هيئة الأرابيسك وتتميز واجهة القبلة بشريط من الكتابات الكوفية يمتد على جانبى القاعة حتى يخرج إلى صحن المسجد، وفى صحن المسجد توجد تنويعات أخرى من الهندسيات بدءاً من الأرضية التى قسمت مساحتها الشبه مربعة إلى مساحات تحتوى على بلاطات سداسية وأخرى مربعة تحتوى على مربعات تشكل مفروكه، وتتخذ الميضأة موقع منتصف الصحن على شكل ثماني يحتوى كل وجه فيه على عقود من الجص ذو تفريغات هندسية وأشكال متنوعة، ويعلو الميضأة قبة بصلية عليها شريط من الكتابات، وتتخذ كل هذه التشكيلات الهندسية مكانها من خلال الخامات المختلفة من الحجر والخشب والرخام لتشكل منظومة متكاملة فى الفراغ الداخلى للمسجد وتتنوع فى مستويات عدة بين أرضيات وحوائط وجدران، ويمكن للمشاهد أن يرى جزئيات متداخلة ومتغايرة للعمل من كل زاوية من زوايا المسجد ليصبح المشاهد متجولاً داخل العمل الفنى ويتأثر بالجزء والكل وأثر الضوء المتغير على أجزاء العمل بناءً على تغير مسقط الضوء من خلال صحن المسجد، وهذه العلاقات فى مجملها تشكل نوعاً من التشابه مع فن التجهيز فى الفراغ

حتى في صورته المعاصرة فلا شك أن هذا العمل الفني الإسلامي لازلنا نؤدى فيه الصلوات فهو جزء من حياتنا المعاصرة ويشكل أبعادا مختلفة في رؤية كل مشاهد فالداخل إلى المسجد يختلف رد فعله تجاه العمل عن الآخرين فمنه من ينظر إلى ما يراه نظرة دينية وآخر ينظر نظرة تاريخية للمكان وثالث ينظر نظرة جمالية وبذلك يثير العمل العديد من ردود الأفعال كما هو في فلسفة فن التجهيز في الفراغ بشكله المعاصر، وإن كان فنان التجهيز في الفراغ يستعين بعناصر من الحياة اليومية المعاصرة ليعيد تنسيقها وتركيبها في عمله الفني، فإن الفن الإسلامي في المساجد وغيرها لا يزال جزءا من حياتنا المعاصرة، كما أن هذا الفن والفنون المعاصرة المستمدة منه لا تخص المسلمين وحدهم كطائفة من الطوائف الإنسانية، ولكن هذا الفن يراه غير المسلمين في دول العالم سواء عن طريق السياحة أو دراسة الآثار أو تواجد المساجد في الكثير من دول الغرب، ولا يتوقف المفهوم الفلسفي لفنون الآثار الإسلامية عند المفهوم الديني كعبادة، بل يمتد ليصل لمضامين سياسية وعلوم إنسانية، فقضايا علاقة الشرق بالغرب من القضايا الإنسانية المعاصرة وهو ما تهدف إليه فنون ما بعد الحداثة.



(صورة ٤٩)
مسجد السلطان حسن - العصر المملوكي
(٧٥٧-٧٦٤ / ١٣٥٦-١٣٦٣ م)

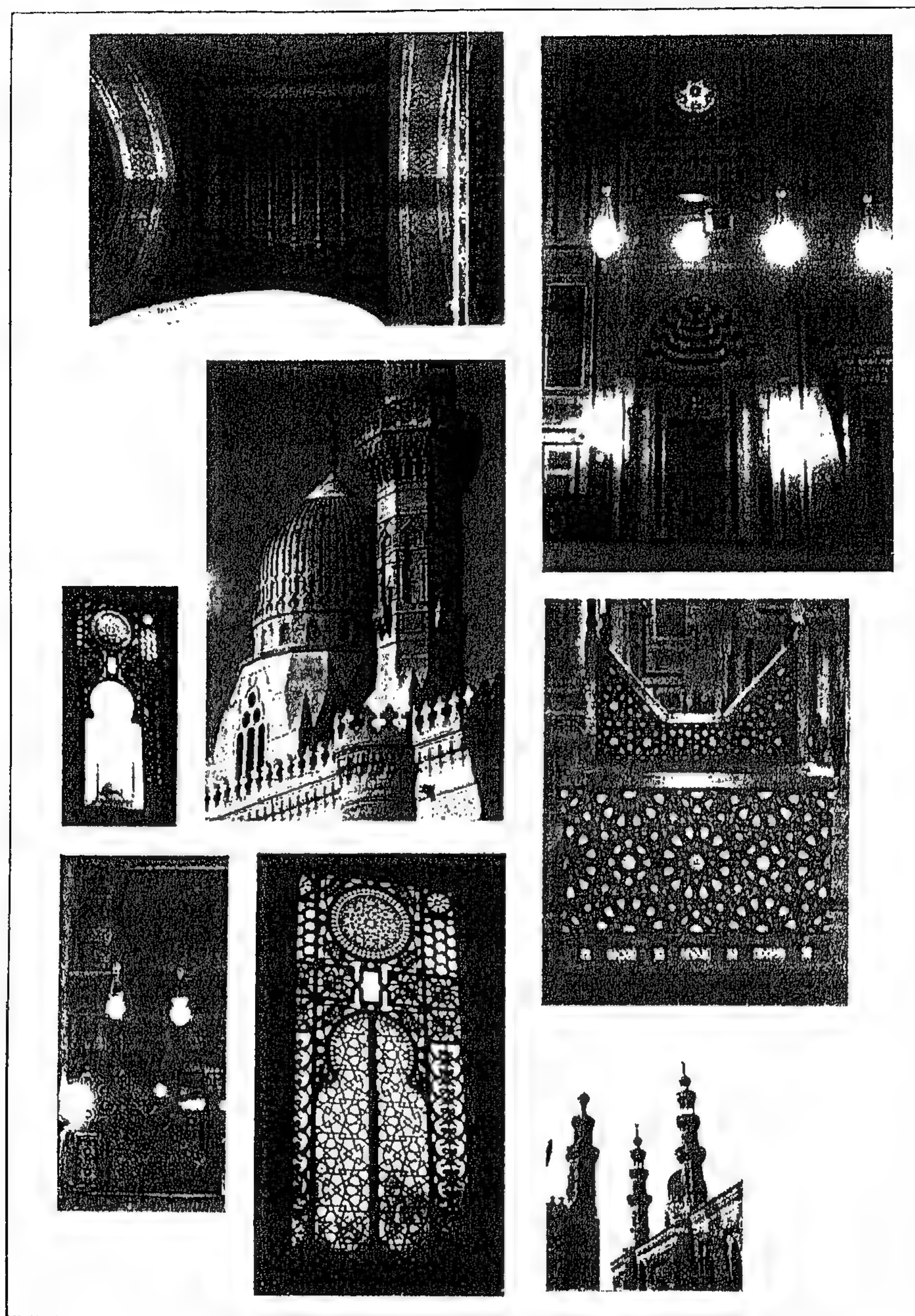
تحليل المجموعة الثانية

(صورة ٥٠) من مسجد الرفاعي:

(١٢٨٦هـ - ١٨٦٩ م) العصر العثماني

يقع مسجد الرفاعي بميدان صلاح الدين في مواجهة مسجد السلطان حسن، أنشأته خوشيار هانم والدة الخديوى إسماعيل، ويتسم هذا المسجد بالعديد من التشكيلات الهندسية والنباتية الإسلامية والتي لا تزال على حالتها تقريبا لقرب عصر إنشائه بالمقارنة لأغلب الأعمال المعمارية الأثرية الإسلامية الأخرى، ونجد في واجهة القبلة تقسيمات هندسية من بلاطات الرخام كما في مسجد السلطان حسن تقريبا، وبعض هذه البلاطات يحدها إطار من السلسلة الهندسية الإسلامية، أما المحراب فيعلوه مستطيل تتراكب معه حنية المحراب ويحده إطار من الأشكال الهندسية، ويملا مساحة المستطيل من الداخل أشكالا هندسية أخرى، ويعلو المستطيل صفين من المقرنصات ثم مربع من الرخام يتوسطه دائرة من الزجاج المعشق، ويلف الجدران شريط من الكتابات يعمل على الربط بين هندسيات حشوات النوافذ المختلفة المعدنية والجصية والعقود التي يمر بينها، وفي الواجهة وإلى يمين حنية القبلة مباشرة يقع المنبر الخشبي الغنى بالخطوط الهندسية في جانيه، وفي مقرنصاته وبابه، وتتماثل هندسيات جوانب المنبر مع هندسيات جوانب دكة المبلغ وهي ذات تصميم نجمي تكرارى متبادل، وتمتد الأشكال الهندسية إلى السقف في مربعات تنتج عن تقاطع عقود أعمدة المسجد وقد امتلأت هذه المربعات بحشوات خشبية مستغلا فيها العروق الخشبية التي هي دعائم السقف لتمتد الأشكال الهندسية على هذه العروق وبينها، وهكذا تتراكب وتتجمع العديد من المفردات الهندسية في شبكيات مختلفة لتكتسى بها كل العناصر المعمارية للمسجد بخاماتها المتنوعة لتعد شكلا من أشكال التعامل الدقيق والثرى والضحخ في توزيع العناصر في الفراغ الداخلى للمسجد، ليس فقط بل أن الداخل إلى المسجد أو الخارج منه يجد الزخارف والعناصر المعمارية الهندسية قد امتدت إلى خارج المسجد في مقرنصاته وعرائسه وزخارف بواباته وجدرانه ومنذنته وقبته لتشكل الهندسيات حجم ضخم من التعامل في الفراغ، كما يعمل وجود هذا المسجد إلى جوار مسجد السلطان حسن ومسجد محمد على بالقلعة على

ظهور حجم أضخم من التراكب للهندسيات الإسلامية، فمن خارج المسجد يمكننا أن نرى العلاقة بين الكتلتين المعماريتين وزخارف جدرانها ومآذنها وقببتيهما بالإضافة إلى مسجد محمد على الذى يضيف بعد فراغى أكثر عمقا، كما أن هذا التراكب ذى البعد العميق يمكننا أن نراه من داخل المسجد بمنظور آخر يضيف إلى ثراء التكوين المعماري المركب ليشغل العمل الهندسى الإسلامى الفنى المركب جزء من مدينة يعيش فيها مجموعة من البشر حياة واقعية حقيقية وهكذا يحقق هذا الفن مفهوم العمل التجهيزى فى الفراغ بكل مقاييسه.



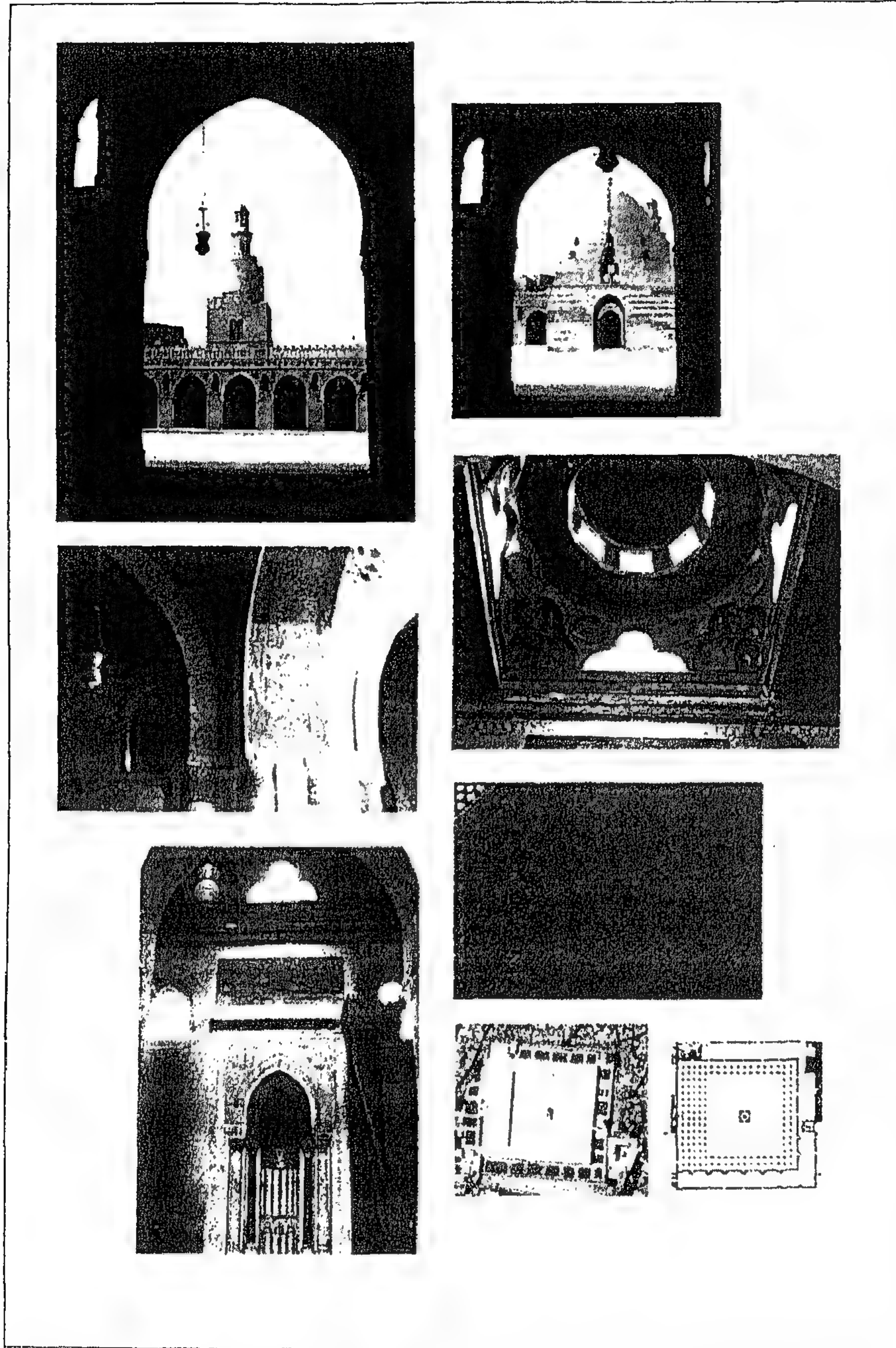
(صورة: ٥٠)
 من مسجد الرفاعي - العصر العثماني
 (١٢٨٦ هـ - ١٨٦٩ م)

تحليل المجموعة الثالثة

(صورة ٥١) من مسجد احمد ابن طولون:

(٢٦٣ - ٢٦٥ هـ) (٨٧٦ - ٨٧٩) الدولة الطولونية

شيد احمد بن طولون مسجده فى عصر الدولة الطولونية المستقلة عن الدولة العباسية، وان كان متأثرا بها كما يتضح من مئذنة مسجده بالمقارنة بمئذنة مسجد السمراء، ولا يخلو المسجد على بساطته من الصياغات الهندسية التى نجدها فى جوانب منبره الخشبى ذو التصميم النجمى السداسى، وكذلك فى باب المنبر والمقرنصات التى تعلوه والذى يمثل مقطعها الأفقى شكلا من أشكال النجوم الإسلامية، ونجد الشبكيات المربعة البسيطة أيضا فى الأرابيسك على جانبى درج المنبر، وتوجد صياغات هندسية أخرى فى حشوات النوافذ الجصية المفرغة ذات الزجاج الملون، وفى السقف فوق المحراب توجد شخشيخة من الخشب ذات قاعدة مربعة وقبة مستديرة ويتحول المربع إلى دائرة عن طريق المقرنصات، كما تكتسى العروق الخشبية للسقف بوحدات السلسلة الهندسية الإسلامية، ويؤكد تصميم المسجد على الاسلوب الهندسى فعمارة المسجد تتكون من مربع يتوسطه صحن على هيئة مربع ويتوسط الصحن مiazza مربعة، ويتكون المسجد من أربعة أروقة حول الصحن، اعرضها رواق القبلة الذى يزيد عرضه عن الأروقة الثلاثة الأخرى بمقدار يساوى تقريبا المسافة الخالية بين الأروقة والجدار الخارجى للمسجد كما هو مبين بالصور، وتعمل الأعمدة على تقسيم الرواق إلى مربعات صغيرة يساوى طول ضلعها بين العمود والآخر، وبذلك يعتمد تصميم المسجد على شكل المربع بدرجة كبيرة، وان كان المشاهد لا يستطيع رؤية كما هو مبين بالصور إلا أن الداخل إلى المسجد يستشعر أن المسافات بين جدران المسجد متساوية وانتظام التكرارية لأعمدته والعلاقة القائمة على المربع للصحن والمiazza وقاعدة مئذنته المربعة والفريدة من نوعها فى مصر، وهكذا يصبح المسجد بتصميم عمارته وعناصرها المعمارية الهندسية تجهيزا فى الفراغ.



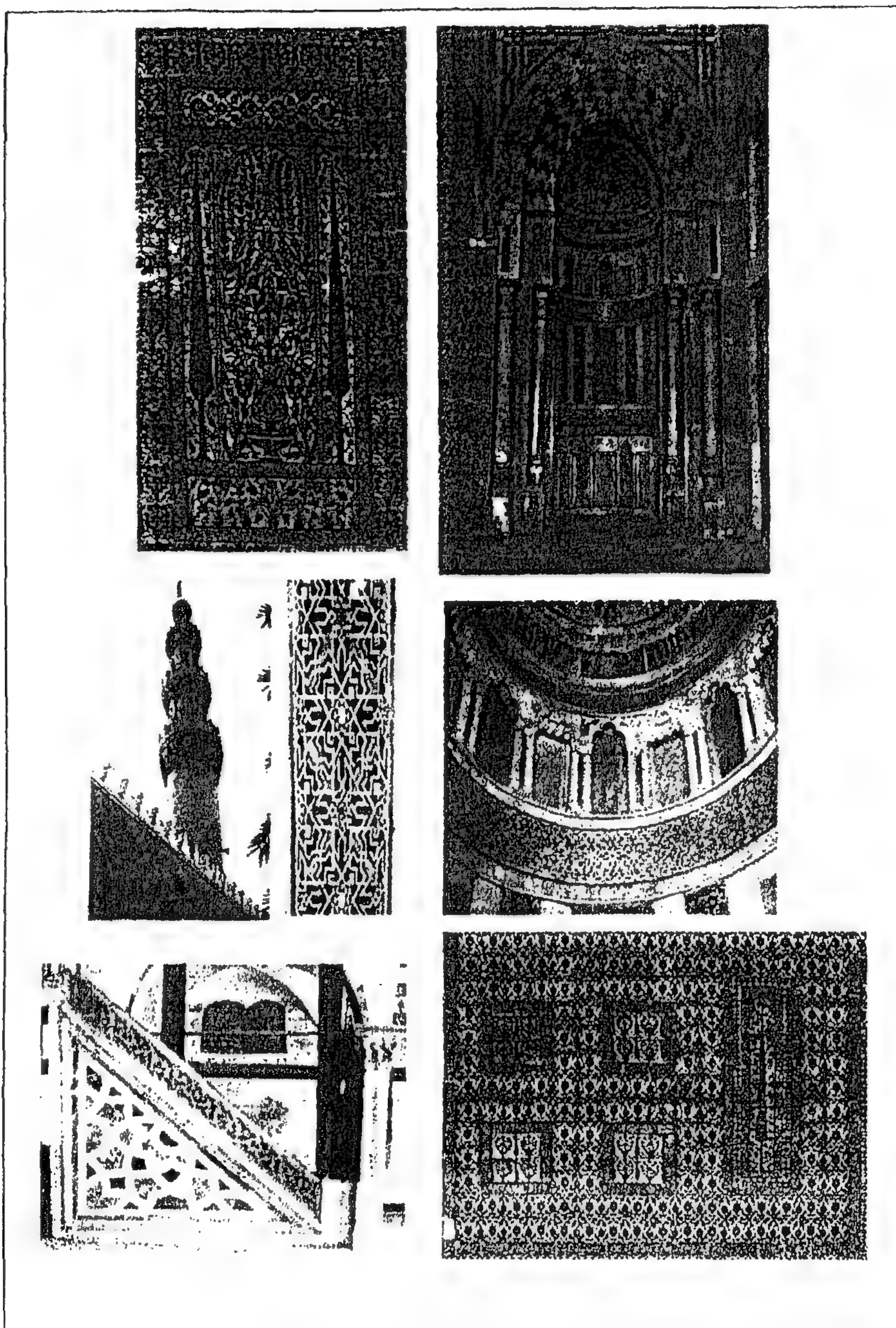
(صورة ٥١)
 مسجد احمد ابن طولون - الدولة الطولونية
 (٢٦٣ - ٢٦٥ هـ) (٨٧٦ - ٨٧٩ م)

تحليل المجموعة الرابعة

(صورة ٥٢) من الجامع الأزرق:

(٧٤٧ - ٧٤٨ هـ) (١٣٤٦ - ١٣٤٧ م) العصر المملوكي

والجامع الأزرق هو مسجد آق سنقر إبراهيم أغا، وسمى بالجامع الأزرق نظرا لواجهة القبلة التي اكتست بالبلاطات الخزفية التركوازية اللون والذي يعد من الأساليب النادرة في الآثار الإسلامية المتبقية، حيث استخدمت البلاطات القيشاني في كسوة واجهة القبلة بالكامل عدا المحراب وقسمت مساحة الواجهة إلى مساحات هندسية مستطيلة ومربعة ومرسومة بالتفريعات النباتية، أما المحراب فيحتوى على أشكال هندسية من التعاشيق الرخامية المطعمة بالأحجار الكريمة على هيئة نجميات في خطوط طولية على جانبي الحنية ووسطها وخطوط أفقية داخل الحنية التي يوجد بداخلها عدد من المحاريب الصغيرة تنتهى من أعلاها بمقرنصات صغيرة الحجم، كما يوجد بداخل الحنية شريط من الكتابات، وتمتد الخطوط الهندسية إلى جانبي المنبر الرخامي الذي تعلو واجهة بوابته مقرنصات حجرية ذات تصميم هندسي، وتوجد الأشكال الهندسية أيضا في تصميم باب منبره الخشبي، وهكذا تتكامل الصياغات الهندسية في العناصر المعمارية للمسجد، إلا أن المسجد في حالة ترميم شامل في الوقت الحاضر مما يخفى العديد من التفاصيل في الجدران الأخرى وفي صحنه يوجد اثر لميضاة أو بئر مربع الشكل من أعمدة حجرية وسقف خشبي مسطح مستو ويقع في ويقع بالقرب من باب المسجد وإلى اليسار منه، وبشكل عام تشكل الهندسيات في هذا المسجد شكلا من أشكال التعامل المركب والمتآلف في الفراغ الداخلي للمسجد، ويعد الجامع بمئذنته ومقرنصاتها وشرفاتها ذات التفريغات الهندسية تراكبا أكثر اتساعا في الفراغ ويزداد اتساعه بمجاورة المسجد لمجموعة أخرى من المساجد الكائنة بنفس الشارع والمنطقة بجوار القلعة، ليصبح داخل المسجد وخارجه جزء من منظومة كبيرة من الهندسيات الإسلامية داخل حى بأكمله.



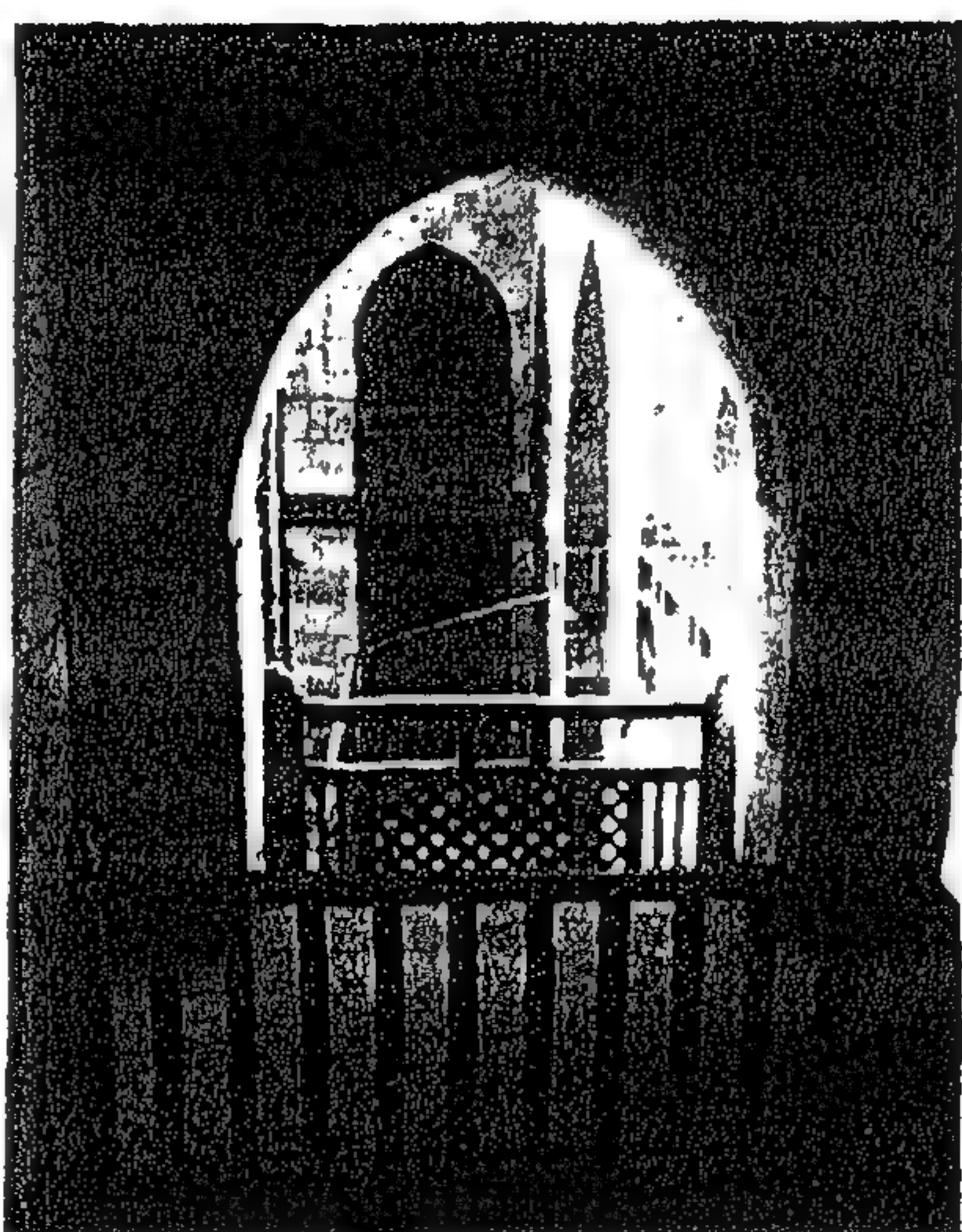
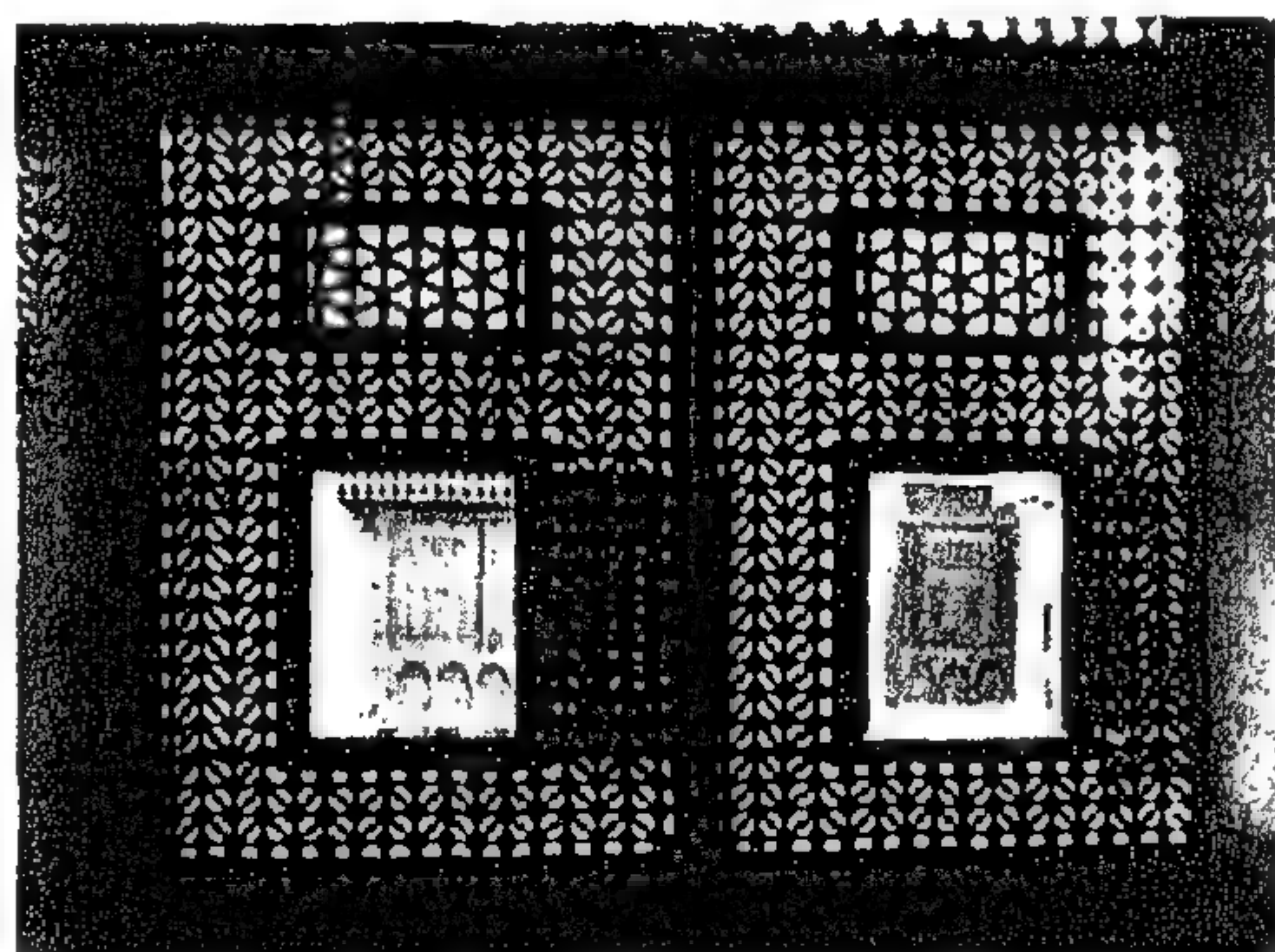
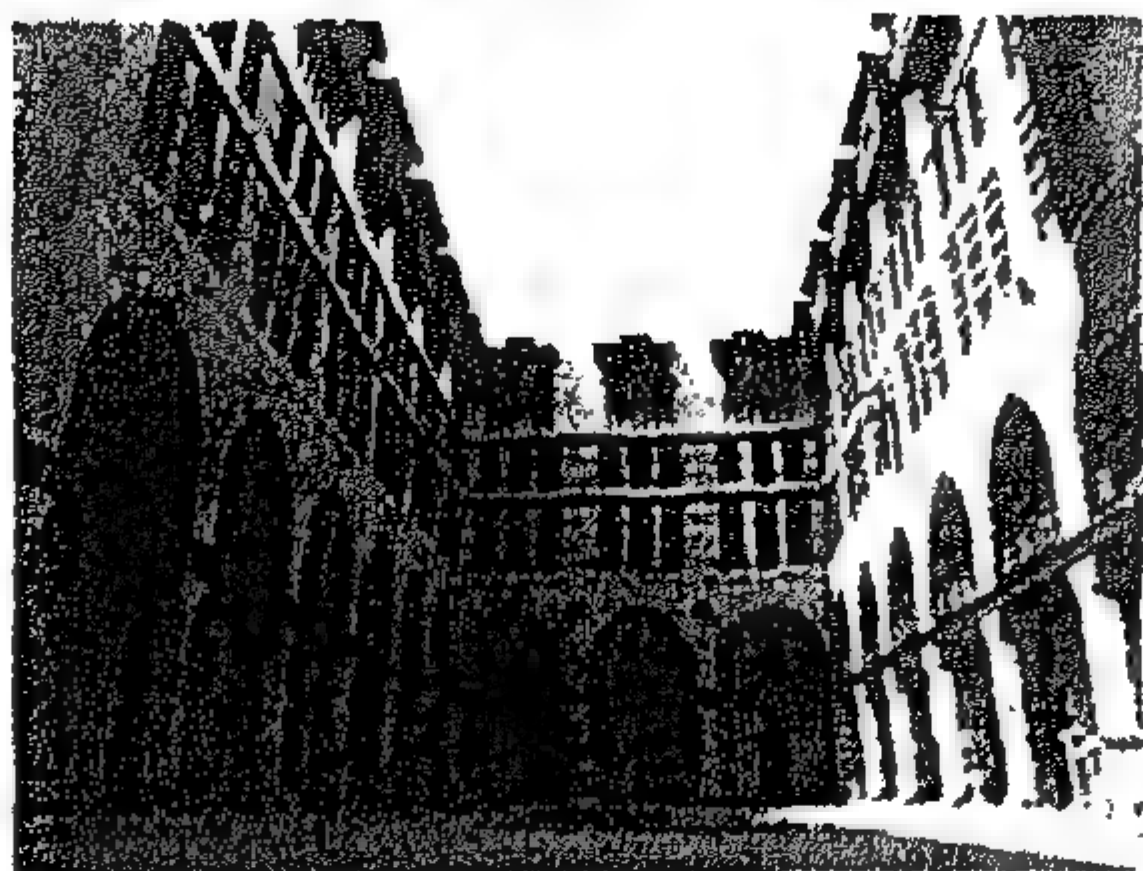
(صورة ٥٢)
الجامع الأزرق - العصر المملوكي
(٧٤٧ - ٧٤٨ هـ) (١٣٤٦ - ١٣٤٧ م)

تحليل المجموعة الخامسة

(صورة ٥٣) من وكالة الغورى:

(٩١٥ هـ - ١٥١٠ م) عصر المماليك الجراكسة

وكالة الغورى هي شكل آخر من أشكال الحياة اليومية فى العصر الإسلامى، فهى مركز للتجارة فى ذلك العصر، وهى بذلك تؤكد أن طبيعة الحياة فى ذلك العصر كانت داخل عمل فنى كبير، وهذا العمل قد شمل كل مجالات الحياة التى يعيش فيها الإنسان ويتأثر بها وقد امتد تأثيرها إلى حياتنا المعاصرة فوكالة الغورى تستخدم حتى وقتنا هذا كمراسم للفنانين بالإضافة إلى كونها مكانا للاحتفاليات والعروض الموسيقية والشعر والأدب، فالفن الإسلامى بما يحويه من فلسفة ومعان وبإحاطته للإنسان فى شتى نواحي حياته، وبشغله مساحات وحجوم ضخمة من الفراغ يرى المشاهد من خلالها الطبيعة من سماء وشجر وغيرهما، وهم ما يبحث الفن الإسلامى عن ما ورائهم من قوانين خفية، وهذا ما يسعى إليه فن التجهيز فى الفراغ بصورته المعاصرة وهكذا فالفن الإسلامى لا يزال فناً حيويًا يناسب فلسفة العصر الحديث وفنونه، أما من الناحية الشكلية فإن وكالة الغورى التى اشتهرت بوكالة النخلة تتوافر فيها العناصر الهندسية متراكبة فى الفراغ الداخلى للمبنى من خلال المشربيات وأسوار شرفاتها المصنوعة من الخشب بأسلوب الأرابيسك والتى يمكن من خلالها رؤية التشكيلات الهندسية متداخلة ومتراكبة من وراء بعضها البعض من الزوايا المختلفة وهى بذلك تشغل مستويات متعددة من الفراغ وتسمح بنفاذ الرؤية من خلاله مما يزيد الإحساس بالمسافات وقيمة الفراغ، وتؤدي العقود المتكررة فى صحن الوكالة وممراتها وممرات السلالم إلى تقسيم الفراغ بشكل يزيد من قيمته، وبالرغم من بساطة الشكل المعماري للوكالة إلا أنها تحمل قيما مضمونها اهتمام الفنان الإسلامى بتواجد أعماله فى أشكال معمارية مختلفة تناسب وظيفتها.



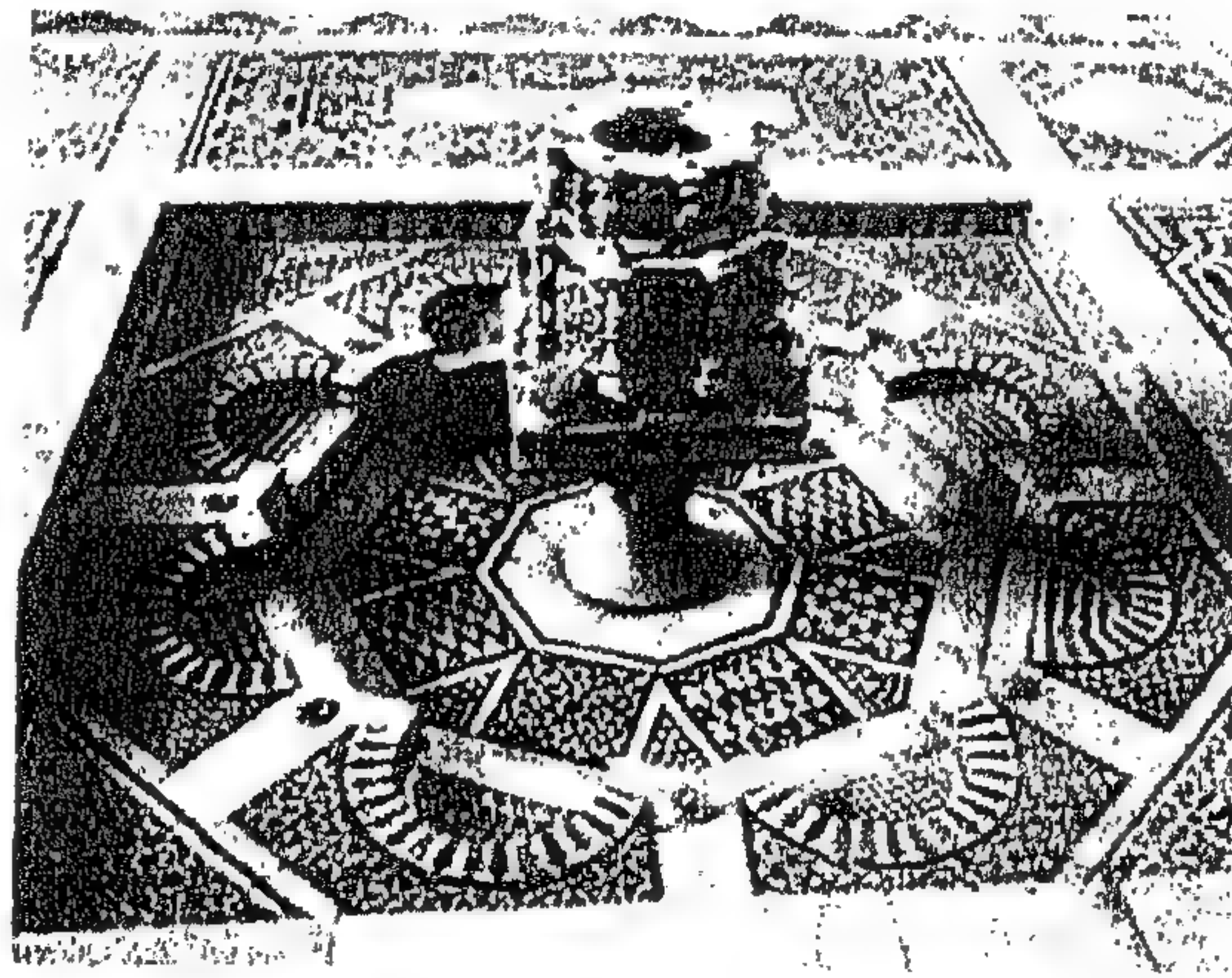
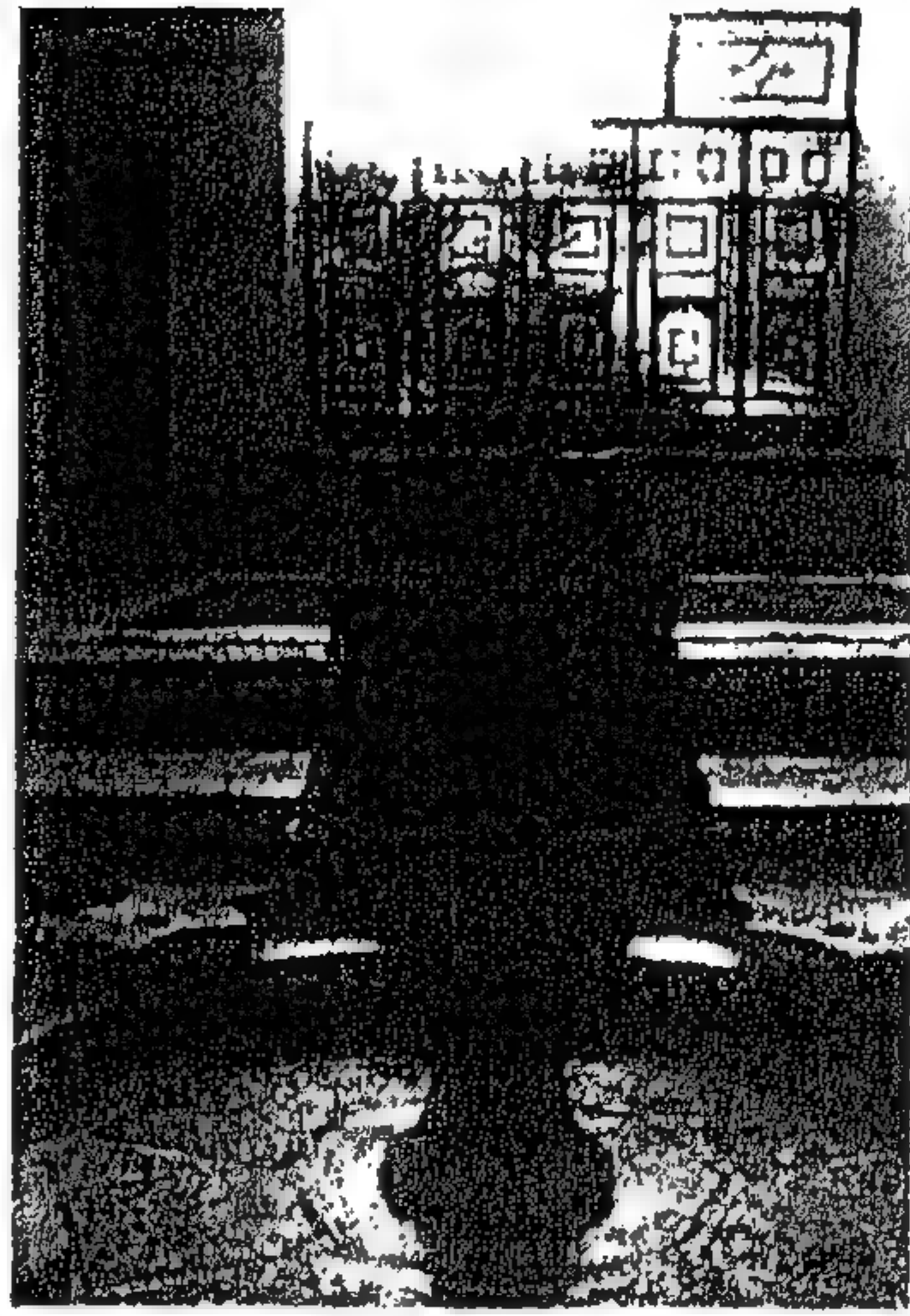
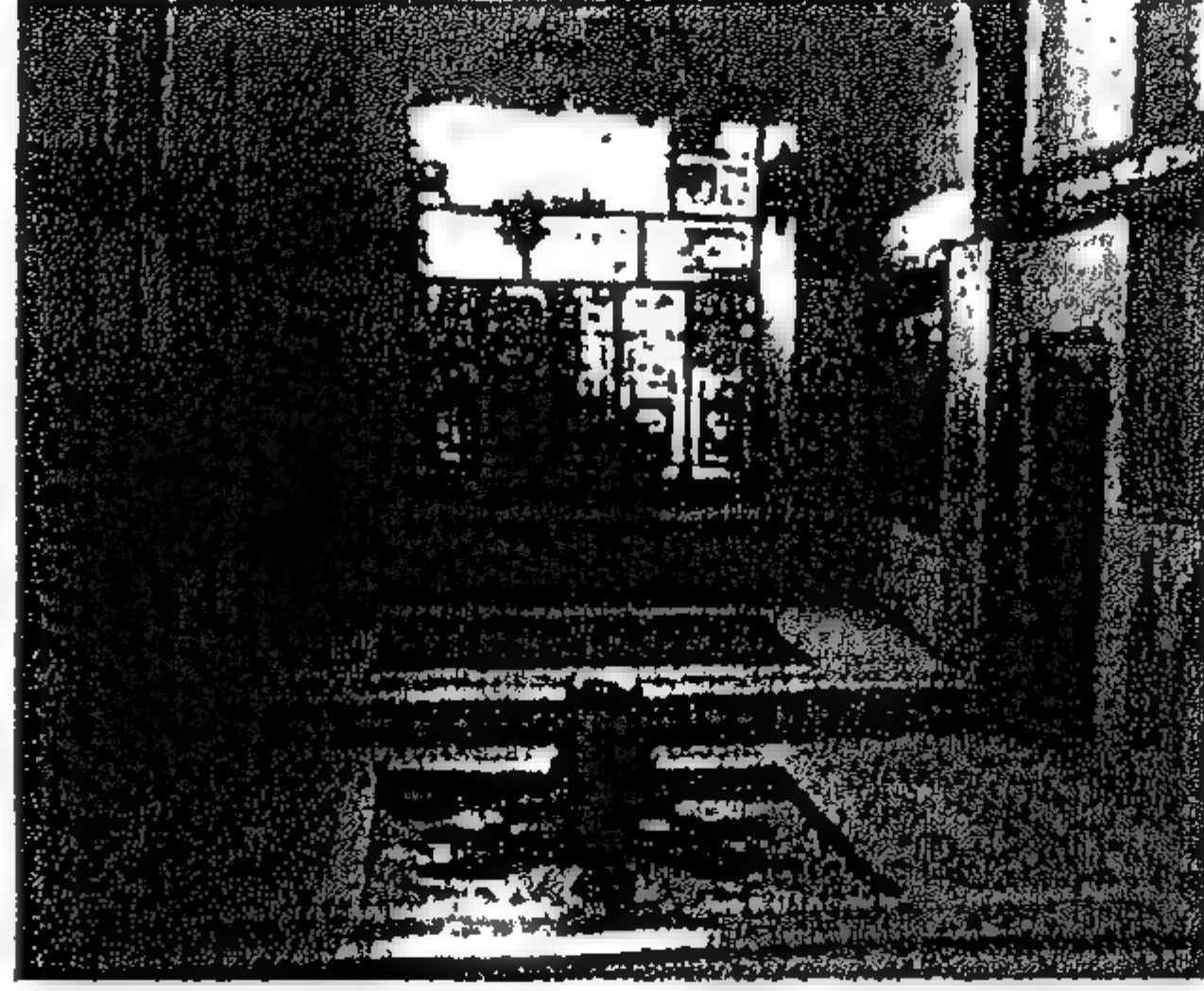
(صورة ٥٣)
وكالة الغورى - عصر المماليك الجراكسة
(٩١٥ هـ - ١٥١٠ م)

تحليل المجموعة السادسة

(صورة ٥٤) من بيت السحيمي:

(١٠٥٨ هـ) (١٦٤٨ م) العصر العثماني

يقع بيت السحيمي احد البيوت العربية فى حارة الدرب الأصفر من شارع المعز لدين الله الفاطمى اعرق الشوارع الإسلامية فى مصر والدول الإسلامية وهو فى حد ذاته شارع من الفن الإسلامى المترالكب فى حى الجمالية الذى يعد هو الآخر حيا إسلاميا متراكبا، ويدخل بيت السحيمي ضمن مجموعة أثرية من البيوت هى بيت الخرزاتى وبيت مصطفى جعفر وكتاب قيطاس ويتميز هذا البيت بثرائه الفنى حيث يتضمن العديد من القاعات وفناء داخلى لا يخلو منه جزء دون عناصر من الفن الإسلامى، وفى احد قاعات المنزل قاعة تحتوى على نافورة يتضح فيها التصميم الهندسى سواء الإنشائى أو الصياغات التشكيلية على أسطحها، تنخفض مساحة الأرض المحيطة بالنافورة إلى ثلاث مستويات تبدأ بشكل المربع ثم تنخفض إلى المستوى الثانى على شكل أنصاف دوائر تحيط شكل ثمانى آخر ينخفض للمستوى الثالث، وتتوزع الأشكال الهندسية فى المستويات الثلاثة للأرضية، يستخدم الفنان فيها التكرارات المختلفة والشبكيات المتعددة المنفذة بالرخام وتؤدى تعددية التشكيلات الهندسية إلى الإحساس بحيوية الفن الإسلامى ويؤكد على تلك الحيوية صياغة الفنان الإسلامى للهندسيات على أسطح متعددة فقد صاغها على الأرضيات والجدران والأسقف وحتى فراغ النوافذ من خلال الأرابيسك، ليحدث نوعا من التآلف بين الخامات المختلفة كالحجر والرخام فى النافورة والخشب فى النوافذ والخزائن الخشبية والمقاعد والنسيج فى السجاجيد، وتتعدد التقنيات كتطعيم الرخام والتعشيق والحفر فى الأخشاب وما ينتج عن تلك التقنيات من تغيرات بسيطة ناتجة عن مواصفات الخامة بالرغم من الوحدة الشكلية، وهكذا يستمر العمل الفنى الإسلامى فى تراكب متناغم فى حياة إنسان ذلك فى العصر فى عمله ومسجده ومنزله.



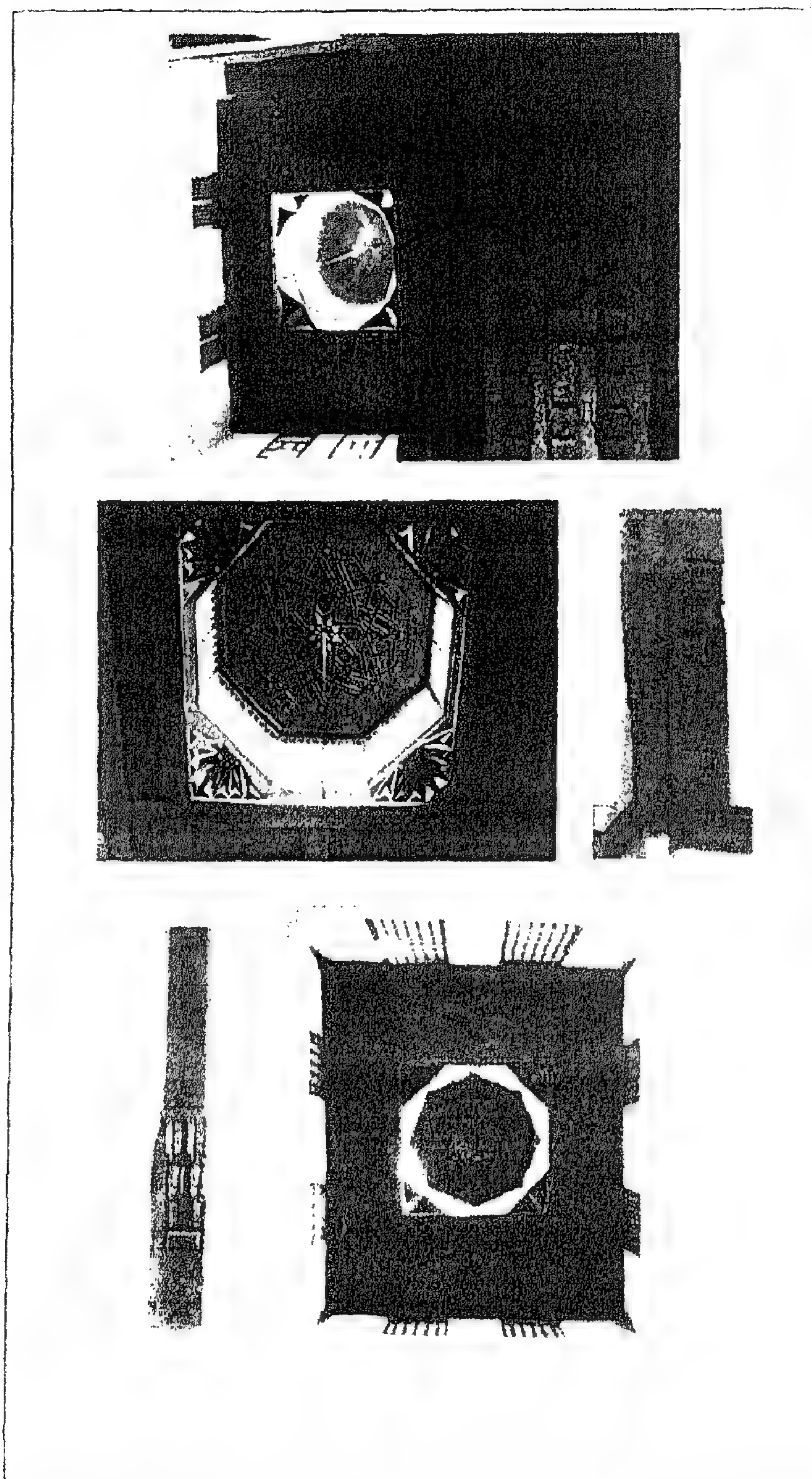
· (صورة ٥٤)
بيت السحيمي - العصر العثماني
(١٠٥٨ هـ) (١٦٤٨ م)

تحليل المجموعة السابعة

(صورة ٥٥) من بيت السحيمي:

(١٠٥٨ هـ) (١٦٤٨ م) العصر العثماني

نظرا لما تتمتع به البيوت الإسلامية من ثراء في العناصر والمفردات المعمارية والفنية والخامات والتقنيات، ونظرا لتعدد الغرف والقاعات وأثاثها ووظائفها، يرى الباحث انه من خلال عنصر معمارى واحد داخل البيت الإسلامى يمكن أن يكون مصدرا من مصادر الاستفادة من التراث، وتمثل الأسقف احد العناصر المعمارية التى أولاها الفن الإسلامى اهتماما كبيرا، فنراها فى بيت السحيمي وقد تنوعت فى أشكالها ومستويات ارتفاعها داخل القاعة الواحدة لتشكل تنوعا فى حجم الفراغ الداخلى للقاعة، وترديدا لتنوع المستويات فى الجدران والأرضيات، وتتميز الأسقف بتنوع فى الصياغات الهندسية وتقنيات التنفيذ على الأسطح الخشبية التى تكسو الأسقف، كما تحتوى على خشبة تزيد من الإحساس بتنوع التشكيل فى الفراغ المعمارى والبعد الثالث وتؤدي دورها الوظيفى فى تهوية وإضاءة المكان، واستخدم الفنان المقرنصات ليمهد الانتقال من مستوى لآخر بالإضافة إلى التمهيد من شكل المربع إلى شكل الدائرة أو الشكل الثماني ثم ثمانى آخر وينتهى إلى سقف الخشبة الذى صنعه مرة على هيئة نصف كرة وانتهى به إلى سطح مستو فى مكان آخر، وتعمل الأشكال الهندسية وشبكياتها على تألف بين أجزاء العمل سواء كانت هذه الأجزاء هى الأسقف المتعددة لقاعات البيت أو كانت جدران وأرضيات وأثاثات، ولم يكتف الفنان بالهندسيات كعنصر للربط بين الأجزاء وبعضها، بل أضاف دلالات خشبية تسقط من الأسقف لتمتد على الجدران وتنتهى بمقرنصات صغيرة وهكذا تشغل الأسقف مستويات متعددة ترتفع إلى سقف الخشبة وتهبط بالدلائل إلى منتصف ارتفاعات الجدران.



(صورة ٥٥)
 بيت السحيمي - العصر العثماني
 (١٠٥٨ هـ) (١٦٤٨ م)

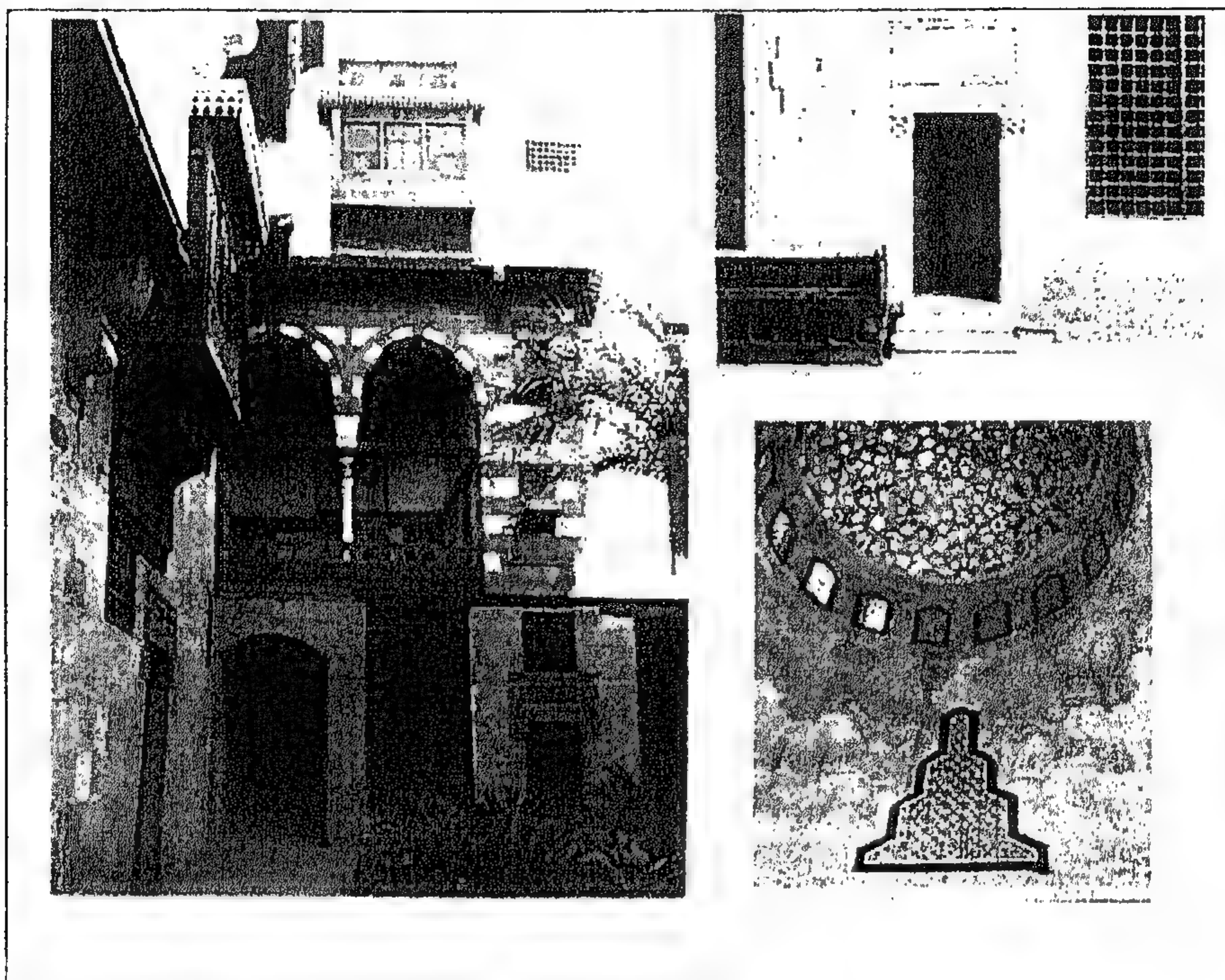
تحليل المجموعة الثامنة

(صورة ٥٦) من بيت السحيمي:

(١٠٥٨ هـ) (١٦٤٨ م) العصر العثماني

كما تشكل الصياغات والمفردات والأشكال والعناصر المعمارية داخل البيت الإسلامى شكلا من أشكال التجهيز فى الفراغ، تشكل أيضا شكلا آخر من التجهيز فى الفراغ خارجه ليمتد من الخارج إلى الداخل أو العكس، ويرى الباحث استمرار دراسة أجزاء متعددة من عمل فنى معمارى واحد حيث تمثل كل جزئية عمل متكامل وتمثل فى كليتها عملا أكثر تكاملا وضخامة، ففي فناء بيت السحيمي توجد المشربيات والمقرنصات والأرابيسك وأعمال الجص المطعمة بالزجاج الملون ويختلف الشكل فى الخارج عنه فى الداخل، فالمشربية فى الداخل عنصر معمارى يتوافق مع سقف القاعة والأثاثات والأرضيات، وأما فى الخارج فتشكل منظومة مختلفة مع المشربيات الأخرى والتي تتبع إيقاع مختلف لتواجدها فى مستويات متعددة سواء فى الارتفاع أو فى وجودها على سطح جدارى واحد أو جدران متعامدة، كما يختلف شكل المشربية من الداخل عنها فى الخارج ففي الخارج نراها تستند إلى مجموعة من المقرنصات تمثل (كابولى) يساعد على تثبيتها على الجدار ويضيف إلى قيمتها الجمالية وتنوع مفرداتها الهندسية، وتساعد العرائس التى تعلو المشربية من الخارج على إضافة المزيد من التغير إلى شكلها، وتتحرك الصياغات الهندسية على العناصر المعمارية المختلفة فى الوظيفة والتقنية لنجد امتدادا لها على الأبواب الخشبية التى يستخدم فيها الفنان اسلوب المفروكة، ويعلو تلك الأبواب مساحات تحتوى على النجميات والسلاسل الإسلامية المحفورة على أحجار الجدران، ونعود لنرى شكلا آخر من الأرابيسك فى بعض المقاعد الخشبية وقد اختلف إيقاع التكرار فيها عن المشربيات بسبب تغير شكل مفردة الأرابيسك، ويوجد فى فناء البيت بئرا للماء تعلوه قبة ممتلئة بصفوف المقرنصات وتحتوى على حشوات جصية مطعمة بالزجاج الملون فى تفریغاتها التى على هيئة نجميات إسلامية تماثل ما فى حنية القبة والتى بنيت على هيئة نصف كرة من الجص المطعم بالزجاج الملون والمنظم تبعا لشبكية التكرار المائل للنجمة

الإسلامية، وهكذا يصبح هناك تكامل بين أجزاء عمارة البيت والذي يعد كل جزء منه عمل فنى مجهز فى الفراغ بشكل متكامل.



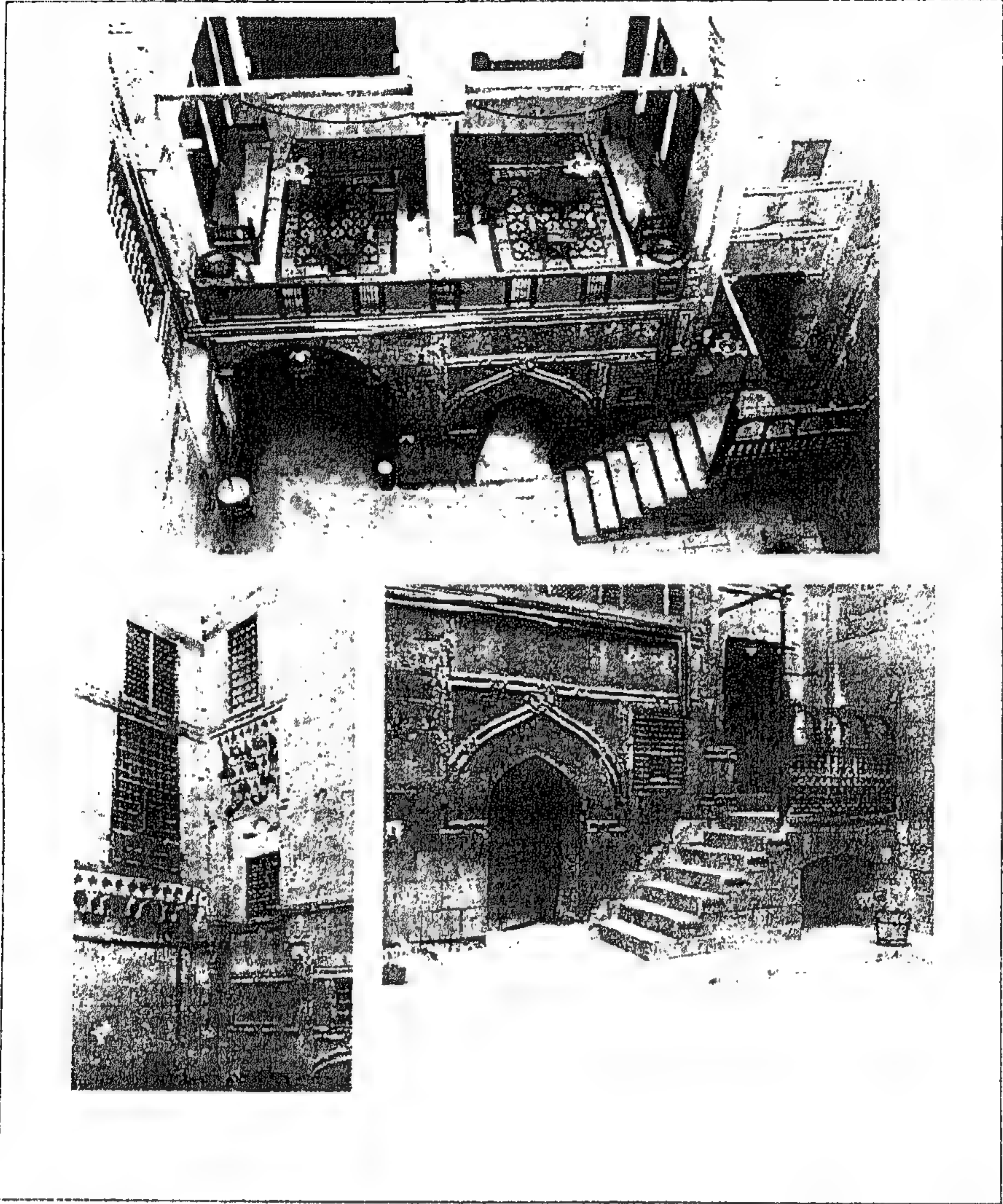
(صورة ٥٦)
بيت السحيمى - العصر العثمانى
(١٠٥٨ هـ) (١٦٤٨ م)

تحليل المجموعة التاسعة

(صورة ٥٧) من بيت الكريتلية:

(٩٤٧ ، ١٠٤١ هـ) (١٥٤٠ ، ١٦٣١ م) عصر الدولة العثمانية

يتكون بيت الكريتلية من بيتين انشأ أحدثهما الحاج محمد بن سالم الجزار، ويقع على يمين الداخل من الممر الموصل إلى الباب الشرقي لجامع احمد ابن طولون، والبيت الأقدم أنشأه المعلم عبد القادر حداد، وشيدت بينهما قنطرة في تاريخ غير معلوم، وسمى بيت الكريتلية نسبة إلى آخر سيدة سكنت احد المنزلين وينتهى أصلها إلى عائلة من جزيرة كريت، ويعرف أيضا باسم متحف جاير اندرسون، وهو رائد انجليزى منحتة الحكومة المصرية فى عام ١٩٣٥ حق الإقامة فى هذا البيت الذى حوله إلى متحف وسمح بزيارته، وبعد مغادرة اندرسون لمصر ظل متحفا ملكا للمجلس الأعلى للآثار، ويحتوى المنزل الأحداث على فناء داخلى محاط بجدران قاعات وغرف البيت من جوانبه الأربعة ومنه مدخل البيت، وتطل على هذا الفناء قاعة استضافة صيفيه تعمل على إثراء الصياغات والتراكيب الإسلامية فى الفراغ المعمارى، وتتنوع هذه من الناحية الشكلية ومن ناحية الخامات والتقنيات، فنجد ضمن هذا التنوع عدد من الشبكيات المثلثة و المربعة فى الأرابيسك الذى يوجد فى أسوار قاعة الاستضافة والنوافذ والمقاعد، وهى من الأعمال الخشبية التى تضم أيضا أعمال الحفر الذى يظهر أشكالا مختلفة من النجميات الإسلامية ونجده على الأبواب المختلفة، أما أعمال الحفر على الحجر فتتشكل من خلال مجموعة أخرى من الصياغات الهندسية على هيئة السلاسل الإسلامية وأيضا النجميات، بالإضافة إلى المقرنصات التى يعود أساس تصميمها إلى النجميات والتى يمكن أن نراها من خلال المقطع الأفقى للمقرنص، كما تتضمن القاعة الصيفية المطلة على الفناء سجاجيد ذات تشكيلات هندسية، ليصبح المكان شديد التنوع والثراء فى معالجة الفراغ من خلال الشكل المعمارى المتميز و الصياغات الهندسية المنفذة عليها بأساليب وتقنيات وخامات متنوع.



(صورة ٥٧)
 بيت الكريتلية - عصر الدولة العثمانية
 (٩٤٧، ١٠٤١ هـ) (١٥٤٠، ١٦٣١ م)

تحليل المجموعة العاشرة

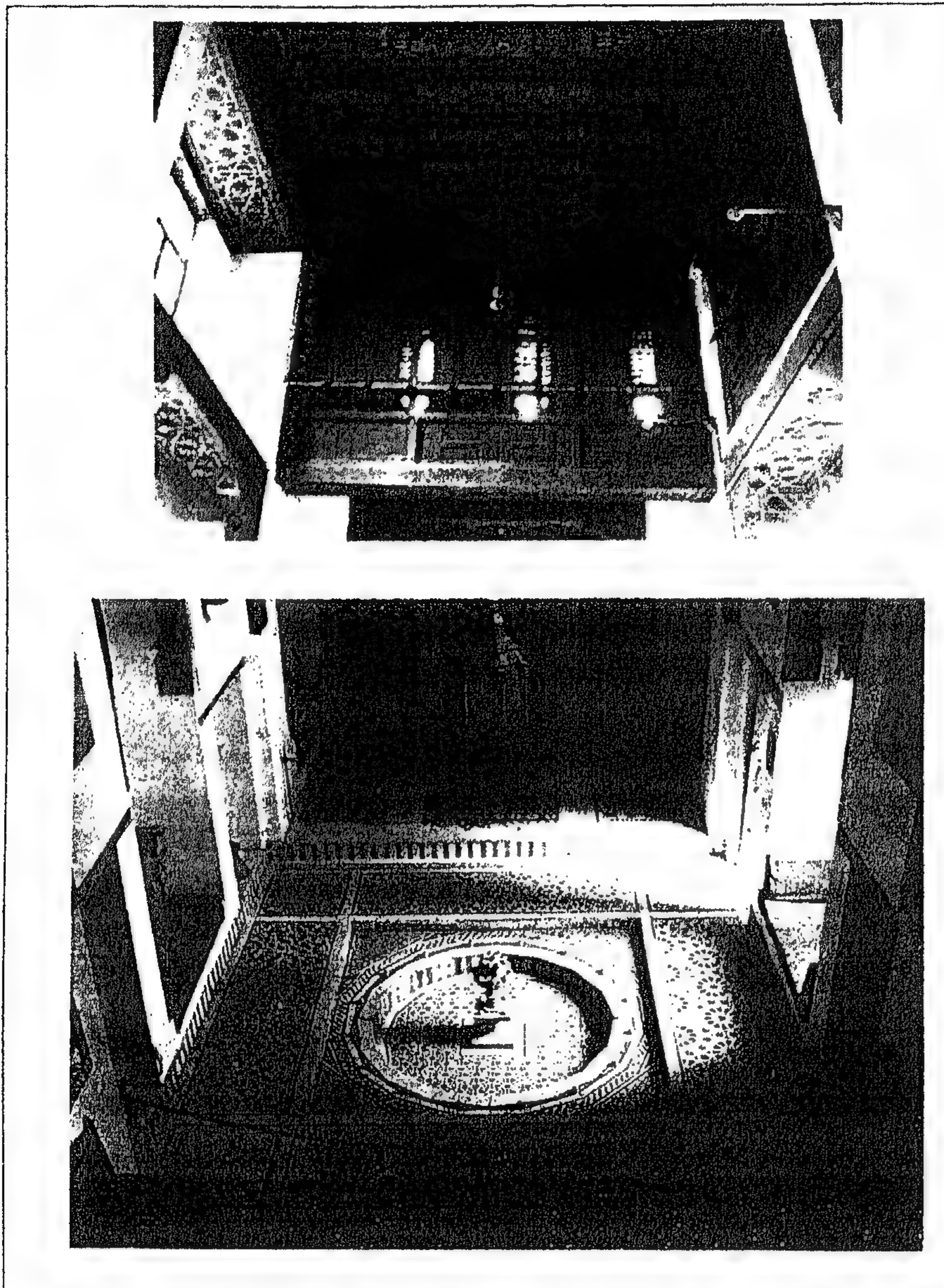
(صورة ٥٨) من بيت الكريتلية:

(٩٤٧، ١٠٤١ هـ) (١٥٤٠، ١٦٣١ م) عصر الدولة العثمانية

بينما تمثل عمارة بيت الكريتلية من الخارج بصياغاتها الهندسية تراكيب فراغية شديدة الثراء والتنوع، يقابلها في الداخل تراكيب أخرى لا تقل عنها ثراء وتنوعا وإن اختلفت عناصرها ووظائفها، إلا أن الاختلاف لا يمثل تناقضا بل يمثل تنوع يتكامل ويتوافق مع الشكل الخارجي، فهو استمرار للتراكيب الفراغية الكلية للبيت في حين أن الجزيئات يمكنها وحدها أن تمثل تركيبيه فراغية متكاملة كما في مجموعة الأسقف (كعنصر معماري واحد في شكل ٤١ من بيت السحيمي)، وكذلك تمثل القاعة الواحدة تركيبا فراغيا يمكنه أن يكون شكلا منفردا متكاملا، ويمكنه أن يكون جزءا من العمل الكلي، كما في قاعة الاحتفالات في بيت الكريتلية، ففي هذه القاعة تتراكم التشكيلات والصياغات الهندسية من خلال عنصر الأرضية الذي يتمثل الجزء الأكبر منه مربع من التشكيلات الرخامية في وسط القاعة الذي ينخفض مستواه عن مستوى الجانبين الآخرين ثم ينخفض عنه مربع آخر تمهيدا لشكل أكثر انخفاضا على هيئة سداسي عشر وهو حوض النافورة، وفي كل مستوى تتنوع التشكيلات، فالمستوى الأول ينقسم إلى اربعت مستطيلات وأربعة مربعات تحيط بالمربع الداخلي، ويتشابه كل مستطيلين متقابلين ويختلفا عن الآخر وكذلك المربعات التي توجد في زوايا المربع الكبير، أما المربع الأصغر المنخفض فيوجد في أركانه أربعة مثلثات تتشابه تشكيلات كل مثلثين متقابلين، وكل هذه المساحات الهندسية بالرغم من تنوع الشبكيات فيها بين تكرارات عادية ومائلة ومركبة وهندسية إلا أنها لكثيرة العناصر التي تتركب منها الشبكية الإسلامية بشكل عام، تؤدي إلى تنوع يفيد التوافق بين الأجزاء وبعضها وبين الأجزاء والكل يعمل على توافق الأرضية مع العناصر المعمارية الأخرى كالأسقف والأرابيسك في النوافذ والقواطع والدلايات الخشبية والمقرنصات وأثاث المكان.

والبناء المعماري للقاعة بهذا الشكل يعد تركيبا فراغيا متميزا، و يضيف إلى ثرائه وتنوعه مستويات الجدران حيث وجود نوافذ ومجالس ذات عمق مختلف عن مسطح جدران القاعة، ويضيف إلى التشكيل الفراغي كون القاعة من طابقين الأول فيها لمجلس الرجال والثاني للسيدات وهو

عبارة عن ممرات حول القاعة مغطى كله بقواطع من الأرابيسك، وبهذه الصورة يصف التصميم المعماري للقاعة بعدا آخر لتعامل لفنان الإسلامى مع الفراغ الداخلى.



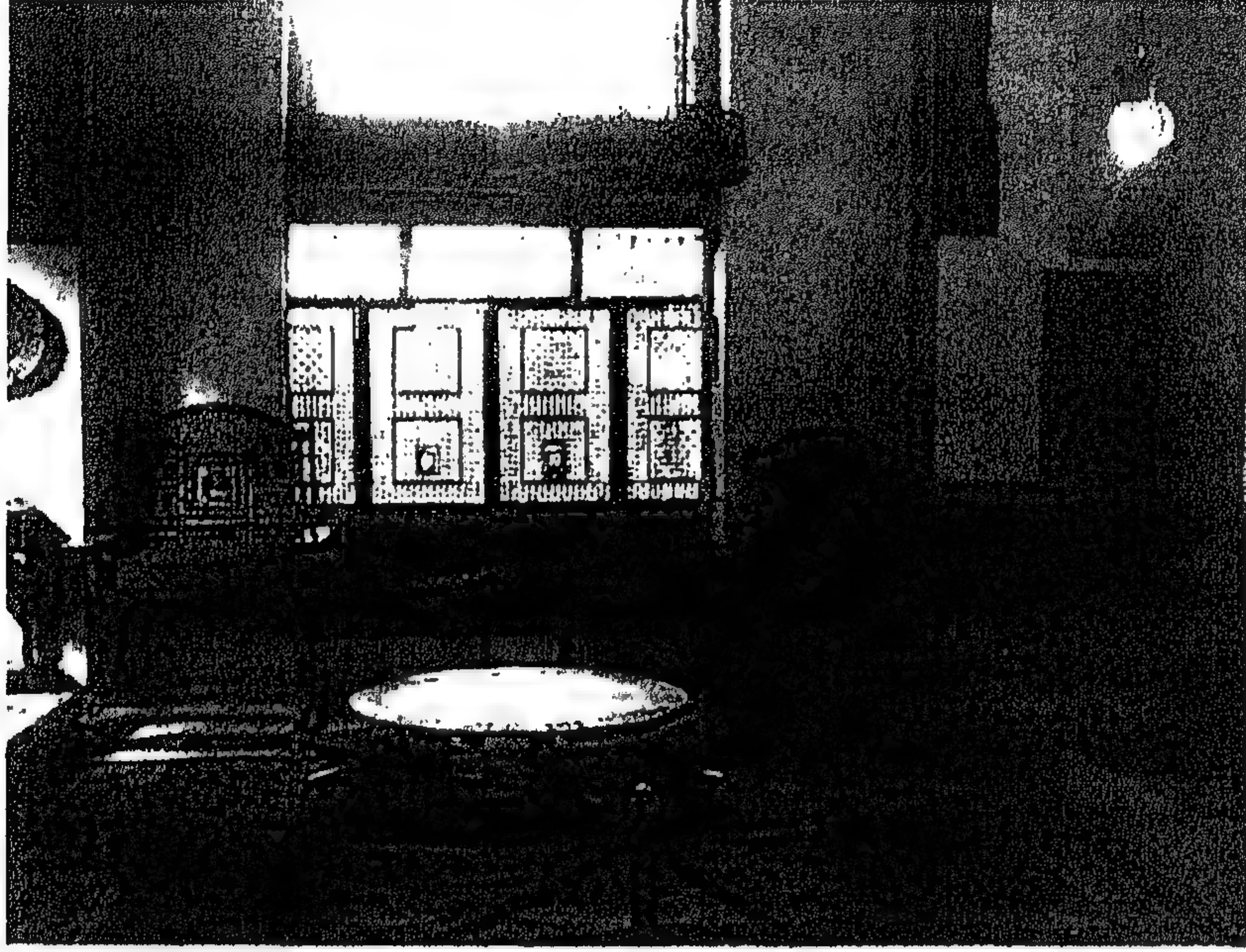
(صورة ٥٨)
بيت الكريتلية - عصر الدولة العثمانية
(٩٤٧، ١٠٤١ هـ) (١٥٤٠، ١٦٣١ م)

تحليل المجموعة الحادية عشر

(صورة ٥٩) من بيت الكريتلية:

(٩٤٧، ١٠٤١ هـ) (١٥٤٠، ١٦٣١ م) عصر الدولة العثمانية

تشكل الأثاثات المختلفة للبيت الإسلامى شكلا آخر من أشكال التراكب الفراغى للصياغات الهندسية الإسلامية، فالمقاعد والصناديق الخشبية والمصابيح والمنسوجات والمناضد والمعلقات والدواليب والمكتبات والالوانى الخزفية تتنوع فيها أشكال المفردات الهندسية وتكرارات شبكياتها وتقنيات تنفيذها، وكذلك وظائفها التى تقارب فكرة أن يصبح المشاهد جزء من العمل الفنى فى فن التجهيز فى الفراغ كفن معاصر، والذي يشمل الفن الإسلامى الذى يشمل قيم جمالية فلسفية لا تقل أهمية عن القيمة الوظيفية، فالمقاعد الخشبية على سبيل المثال تشمل أكثر من طريقة فى تصميمها وتنفيذها، منها التشويق لمفردات خشبية مصنوعة بطريقة (الخرط) لتشكيل جزء من الأرابيسك يوضع كحشوه لمساند اليد أو ظهر المقعد، وكذلك يدخل التطعيم بالصدف والمرائيات فى أجزاء بالإضافة إلى تقنيات الحفر على الخشب من خلال التصميمات الهندسية الإسلامية، لتتوافق وتتكامل شكلا وتقنيه مع أشكال الأثاث والمفروشات الأخرى من صناديق أو دواليب أو سجاجيد أو المصابيح التى يستخدم فيها الفنان طريقة التفريغ فى السطح المعدنى وكذلك فى شكل المصباح ككل الذى يشكل أحيانا على هيئة سداسى أو ثمانى، وهكذا تصبح الأثاثات فى مجموعها شكلا من أشكال التراكب والتجهيز فى الفراغ، إذ يوجد بعضها ملاصقا للجدران أو معلقا عليها أو فى الأرضيات أو يتدلى من الأسقف.



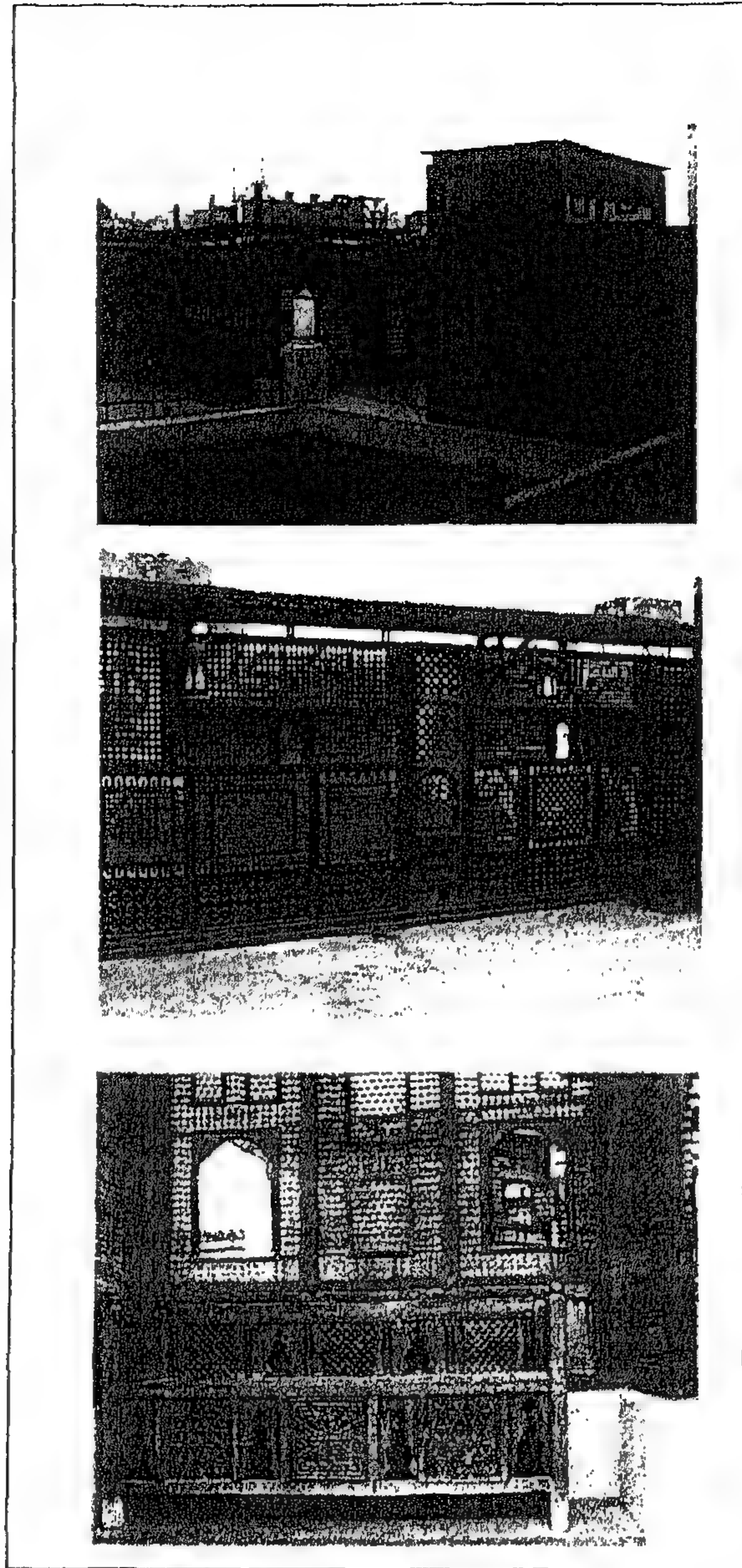
(صورة ٥٩)
بيت الكريتلية - عصر الدولة العثمانية
(٩٤٧، ١٠٤١ هـ) (١٥٤٠، ١٦٣١ م)

تحليل المجموعة الثانية عشر

(صورة ٦٠) من بيت الكريتلية:

(٩٤٧، ١٠٤١ هـ) (١٥٤٠، ١٦٣١ م) عصر الدولة العثمانية

يمكن لمسطحات الجدران أن تشغل مساحة من الفراغ إذا تعاملت في أضلاع وزوايا مختلفة كما في سطح بيت الكريتلية، فتدور القواطع الخشبية المصنوعة من الأرابيسك حول أجزاء كبيرة من سطح البيت، وأمكن للفنان الإسلامي أن يكون منها حجرات كاملة، وتتميز تلك القواطع بتعدد شبكياتها بين المربعة والمثلثة وغيرهما، وأحدث أيضا تنويعات في مساحات المربعات والمثلثات والأشكال الخشبية المخروطية التي يتكون منها الأرابيسك، كما قسم المساحات الكبيرة إلى مربعات ومستطيلات راسية وأفقية وأشكال مستديرة وأشكال بارزة عن السطح بالإضافة إلى عمل نوافذ داخل القواطع وبداخلها نوافذ أصغر منها تحدث عند فتحها تجسيما ليشغل مساحة أخرى من الفراغ ويمكن من خلالها رؤية العمارة المحيطة وخامة مسجد ابن طولون ليتحول التجهيز في الفراغ من مساحة البيت إلى مساحة المنطقة المحيطة بالبيت، واستفاد الفنان الإسلامي من تنوع الأشكال المخروطية والتبديل بين أكثر من شبكية داخل المساحة الواحدة لرسم بعض العناصر البسيطة كالأباريق أو الكتابات وهي العنصر الذي اعتاد الفنان الإسلامي على إضافته في كثير من الفنون الإسلامية، وهو أيضا ما اهتم به فنان العصر الحديث في فن التجهيز في الفراغ إذ يؤدي ذلك بالمشاهد إلى الدخول في مضمون العمل كلا بمفهومه نحو المعنى المرادف له من الكتابات وهو ما يماثل هدف الفنان الإسلامي والذي يهدف من فنه إحداث نوع من التفكير والتأمل من المشاهد في اتجاه ديني تؤكد عليه اختياره لكلمات وكتابات مرتبطة بهذا الاتجاه دون تحديد شعار محدد أو تفسير محدد للعمل الفني فيترك للمشاهد حرية التأمل في المعاني المتعددة مقاربا لمفهوم الفن المفاهيمي الذي يعتمد عليه فن التجهيز في الفراغ.



(صورة ٦٠)
 بيت الكريتلية - عصر الدولة العثمانية
 (٩٤٧، ١٠٤١ هـ) (١٥٤٠، ١٦٣١ م)

الاتجاه التركيبى والتجميعى فى فن الخزف

تعد خامة الطينيات من الخامات التى توصف بالطواعية نتيجة لإمكانياتها المتعددة فى التشكيل بالطرق المختلفة كالشرايح والصب فى القوالب والنحت والتفريغ والحذف والإضافة، وهكذا تساعد خواص الخامة فى إنتاج أشكال ذات سمات شكلية متعددة منها الهندسى والعضوى ومنها المركب من كلا الاتجاهين، ومن طرق التشكيل وخواص الطينيات يمكن للخزاف أن يشكل أعماله على هيئة مسطحات أو مسطحات مجسمة أو مجسمات، كما يمكن أن يتشكل العمل الخزفى من أجزاء متراكبة فوق أو جوار بعضها البعض متلاصقة أو متباعدة، كما يمكن للخزاف أن يستخدم عناصر وخامات أخرى تتحمل المعالجات الحرارية كالمعادن المختلفة والزجاج وحجر التلك، وهكذا يحمل فن الخزف إمكانيات متعددة لأساليب التراكب والتركيب والتجهيز فى الفراغ، هذا من الناحية الشكلية والتقنية وإمكانيات الخامة، إما من الناحية الفلسفية ففن الخزف من الفنون التى واكبت كل أشكال تطور الفن عبر التاريخ بفلسفاتها ورؤاها المختلفة، ونرى فى فنون الحدائث وما بعد الحدائث فن الخزف وقد اتسم بسماتها الشكلية والفلسفية فخرج من إطاره الوظيفى إلى الفن التعبيرى وساعد فى ذلك إمكانيات الخامة وإمكانيات التجريب الغير محدودة، ويبحث الدارس فى بعض الأساليب والتقنيات التى يطلق من خلالها الصفة التركيبية أو التجميعية أو التجهيز فى الفراغ على الأعمال الخزفية من خلال مجموعة من أعمال الخزافين المصريين والأجانب.

تحليل بعض الأعمال الخزفية التركيبية والتجميعية

أولا الفنانين المصريين:

العمل الأول - (صورة ٦١)
محي الدين حسين

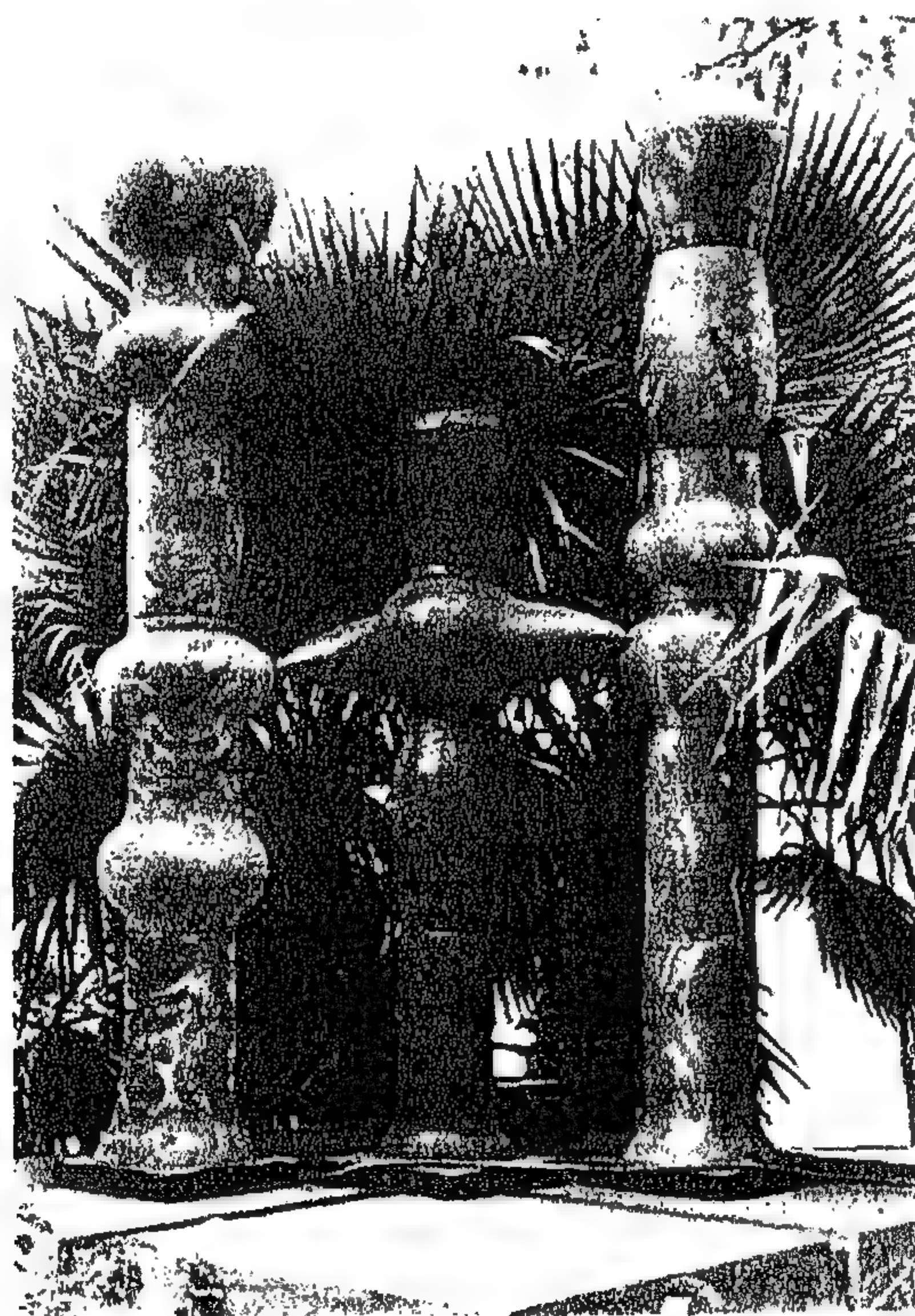
السمات الفلسفية للعمل:

يستخدم الفنان في هذا العمل مفردات تشكيلية اقرب لمفردات الأرابيسك التجريدية والتي يتسم بها الفن الإسلامى بشكل عام، وقد حقق الفنان من خلال عمله الثلاثي اهتماما بالفراغ الذي تأثر بتكوين الشكل، فصار شكل الفراغ بين الأعمال الثلاثة ذو علاقة بتكوين الأشكال من حيث الخط الخارجى تماما كالعلاقة بين الفراغ والشكل فى أجزاء الأرابيسك، وبالنسبة لمكان العمل فهو دار الأوبرا المصرية التى تتخذ تصميمًا معماريًا إسلاميًا ليتوافق العمل مع المكان وإن كان العمل لا يحتوى على كل عناصر فن التجهيز فى الفراغ من الناحية الفلسفية والتشكيلية إلا أنه ذو سمات تجميعية وتركيبية ويدخل كذلك ضمن اتجاه فن الخزف الحديث الذى يتضمن القيمة التعبيرية.

السمات الشكلية للعمل:

يتميز العمل بعدد من السمات الشكلية لفنون الخزف الحديث ومنها أنه عملاً تعبيرياً وليس وظيفياً ويتطلب تنفيذه مهارات تشكيلية خاصة بتركيب الأجزاء المكونة للعمل الواحد، وبالرغم مما يبدو من استخدام الفنان لعجلة الخزاف إلا أن استخدامه لأشكال مخروطية أضافها الفنان إلى الشكل يعنى إعادة صياغة ما أنتجته الآلة بشكل لا يمكن إنتاجه بالآلة على صورته النهائية التى هو عليها، ويدخل التطبيق الحر للطلاء الزجاجى فى تفرد العمل بلمسات الفنان الناتجة عن احساساته وتفاعلاته ويبدو فيها استخدام أغصان وأوراق الشجر التى هى من أساليب الفن الإسلامى فى الأرابيسك وإن كان الفنان قد صاغها بأسلوبه المعاصر، كما أن الاختزال والبريق المعدنى من التقنيات المميزة فى الخزف الحديث وتؤدى إلى الثراء اللونى وبريق يشد انتباه المشاهد إلى حالة من الغموض

تعمل على إثارة التأمل، وهى كذلك من التأثيرات التى استخدمها الفنان الإسلامى فى فن الخزف وإن اختلفت التقنيات، ففى الفن الإسلامى كان ذلك التأثير يحدث من خلال الزيوت التى تضاف إلى فوق الطلاء الزجاجى الذى يتم الرسم به فوق طبقة من البطانة ويتم اختزالها بسبب وقود الأفران، أما فى العصر الحديث فالاختزال يتم من خلال تكوين الجو الكربونى فى الأفران بعد انتهاء تسوية الطلاء بإلقاء مواد عضوية من فتحات خاصة فى الأفران، وهكذا نرى أن الفنان قد استلهم من تقنيات وشكل الفنون الإسلامية لينتج فن خزفى حديث يتوافق وشكل وفلسفة الفن المعاصر من خلال الفن الإسلامى.



(صورة ٦١)
محي الدين حسين

العمل الثاني - (صورة ٦٢) محروس أبو بكر عثمان

السمات الفلسفية للعمل:

يقدم الفنان في هذا العمل شكل من أشكال الأعمال الخزفية التي تحمل قيمة تعبيرية غير مباشرة، هو تشكيل على هيئة الإناء ولكن ليس الإناء التقليدي من حيث الشكل والوظيفة، فالشكل بلامسه التي تميزت بتلقائية أداء الفنان تنقل إلى المشاهد الإحساس بحالة من السكون وما وراءه من معانى الغموض، ويتأكد ذلك المعنى من خلال اللون الأسود المتعدد درجات اللمعان و الانطفاء، بالإضافة إلى قيمة هامة وهي تكرار الشكل مع التنوع فالتكرار ليس تكراراً آلياً وإنما كل جزء من أجزاء العمل يتميز بشكله المختلف عن الآخر بدرجات طفيفة، وهو بذلك يشكل رؤية معاصرة لمفهوم التكرار الذي يرتبط بالفراغ المحيط، ويؤدي التكرار وأشكال الأعمال وعلاقتها ببعضها في الفراغ إلى استشعار بعد زمني لموضوع العمل.

السمات الشكلية للعمل:

يتكون العمل من ثلاثة أجزاء يصل ارتفاع أطولهم إلى ٤٠سم، والأشكال من الخزف الزلطي المحروق عند درجة حرارة ١٢٨٠°م، وهكذا تؤكد التقنيات والسمات الشكلية للأعمال على المفهوم الفلسفي للخزف المعاصر، فتشكيل الأعمال في صورتها التكرارية الغير منتظمة، واستخدام الطلاءات الزجاجية ذات اللون الأسود بتعدد درجات اللمعان بين لامع و مطفأ ونصف لامع، والملامس المشكلة من خامة الطينة ومن تأثيرات الطلاء، كل هذه التقنيات تؤدي إلى التوافق بين مضمون العمل والشكل، وهذا التوافق هو أيضاً من سمات الخزف المعاصر، ويمكن للباحث الاستفادة من هذه المفاهيم في تجربة البحث التي تشمل تلك النقاط بالإضافة إلى الاستفادة من هندسيات التراث الإسلامي.

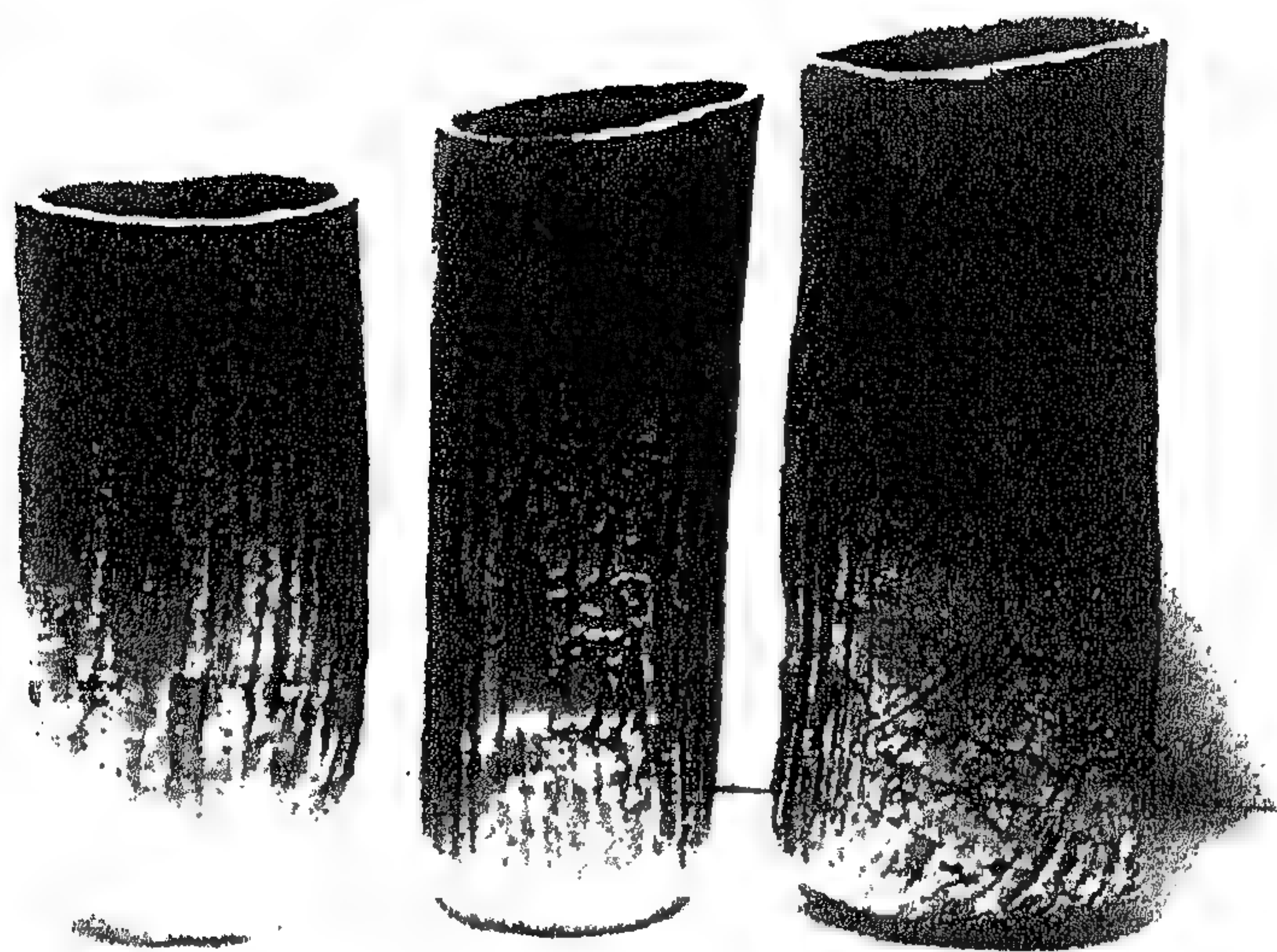
العمل الثالث- (صورة ٦٣) تهانى محمد نصر العادلى

السمات الفلسفية للعمل:

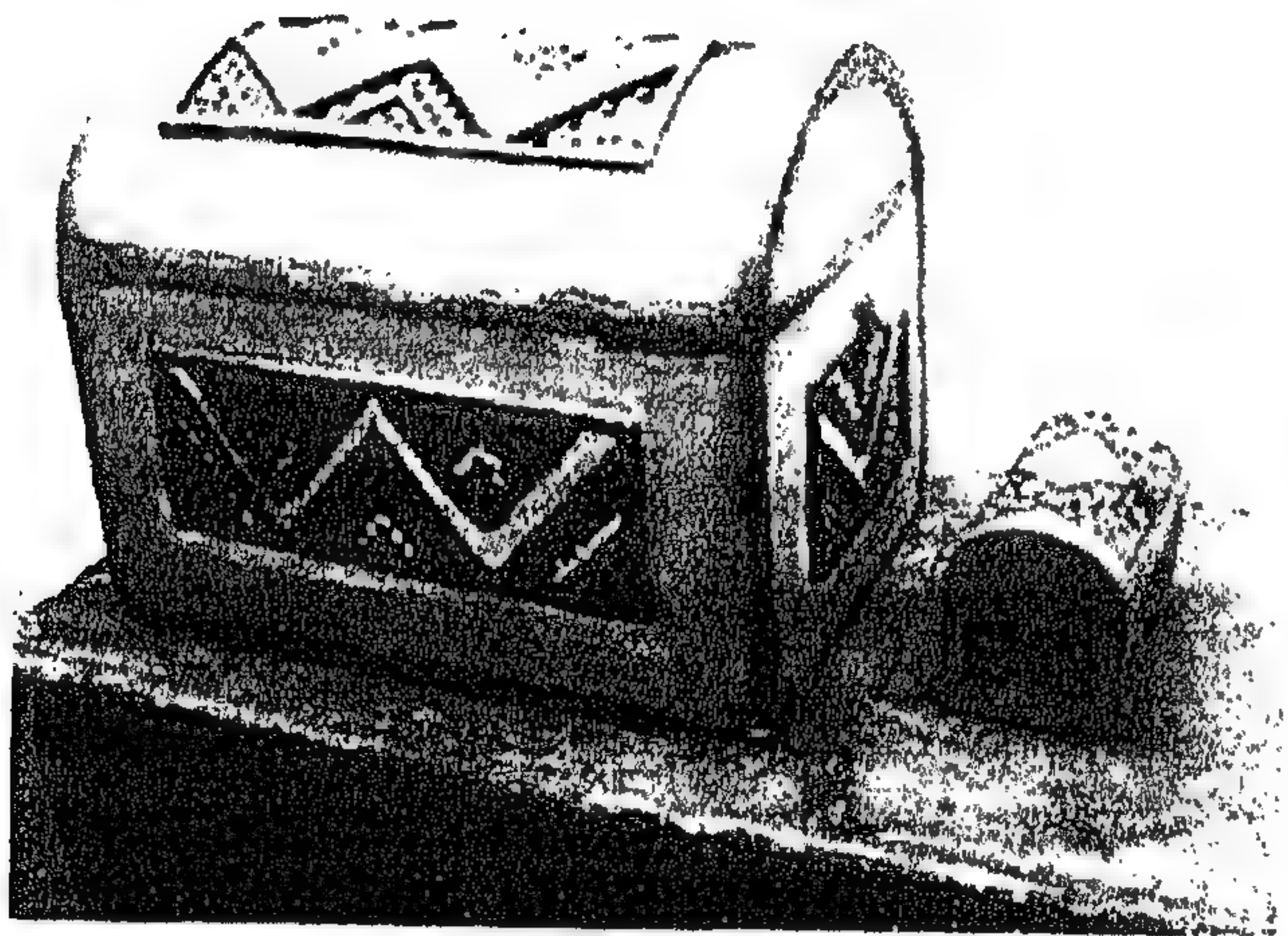
تعيد الفنانة فى هذا العمل صياغة الفن الشعبى بشكل معاصر إذ تستعين بأحد أدوات الحياة المصرية القديمة والمستلهمة من التراث وترمز لتلك الحياة بـ (صندوق العروسة)، والاهتمام بالثقافة الإنسانية و معتقداتها الموجودة من خلال رموز وأشكال التراث والطرز القديمة هو ما اتجهت إليه فلسفة فنون التجهيز فى الفراغ وفنون ما بعد الحداثة بشكل عام، ويهدف الفن من استخدام أشكال من الحياة الواقعية الوصول لجمهور المشاهدين بكل ثقافتهم، ويخرج العمل بصورته تلك من حدود الخزف التقليدى إلى الشكل التعبيرى، والشكل الخزفى مع شكل خزفى آخر اصغر منه يعدا ذوا علاقة تركيبية أو تجميعية فى الفراغ.

السمات الشكلية للعمل:

يتكون العمل من شكلين مختلفين فى الحجم ومنفذين بطريقة الشرائح وباستخدام خامات الخزف الزلطى، وتصل أطوال الشكل الكبير إلى (٤٠، ٦٠، ٥٥ سم)، وتم حرقه عند درجة حرارة (١١٧٢ ° م)، واستخدمت الفنانة تقنيات الحفر الغائر والتفريغ والتلوين بطلاءات زجاجية مطفئة على الجدران التى تتشكل من الشرائح، وهى من تقنيات وأساليب تشكيل الخزف الحديث والعمل بصورته هذه يشكل علاقة بين كتلتين متفاوتتين فى الحجم وتربط بينهما الخطوط الهندسية التى تتقارب مع خطوط الفن الشعبى و الإسلامى كما أن خطوط كتلة الشكل هى أيضا خطوط هندسية تتوافق وخطوط مفردات إثراء السطح التى تتشكل من خطوط زجاجية متعامدة الزوايا تتوافق مع زوايا المربع القائمة التى توجد على الشكل الصغير، وتوجد هذه المفردات داخل ما أشبه بالحشوات الخشبية فى الفن الإسلامى، وتتشكل تلك المفردات على أسطح مستوية ومنحنية تعمل على تنوعها الشكلى.



(صورة ٦٢)
محروس أبو بكر عثمان



(صورة ٦٣)
تهانى محمد نصر العادلى

العمل الرابع - (صورة ٦٤) طه يوسف طه

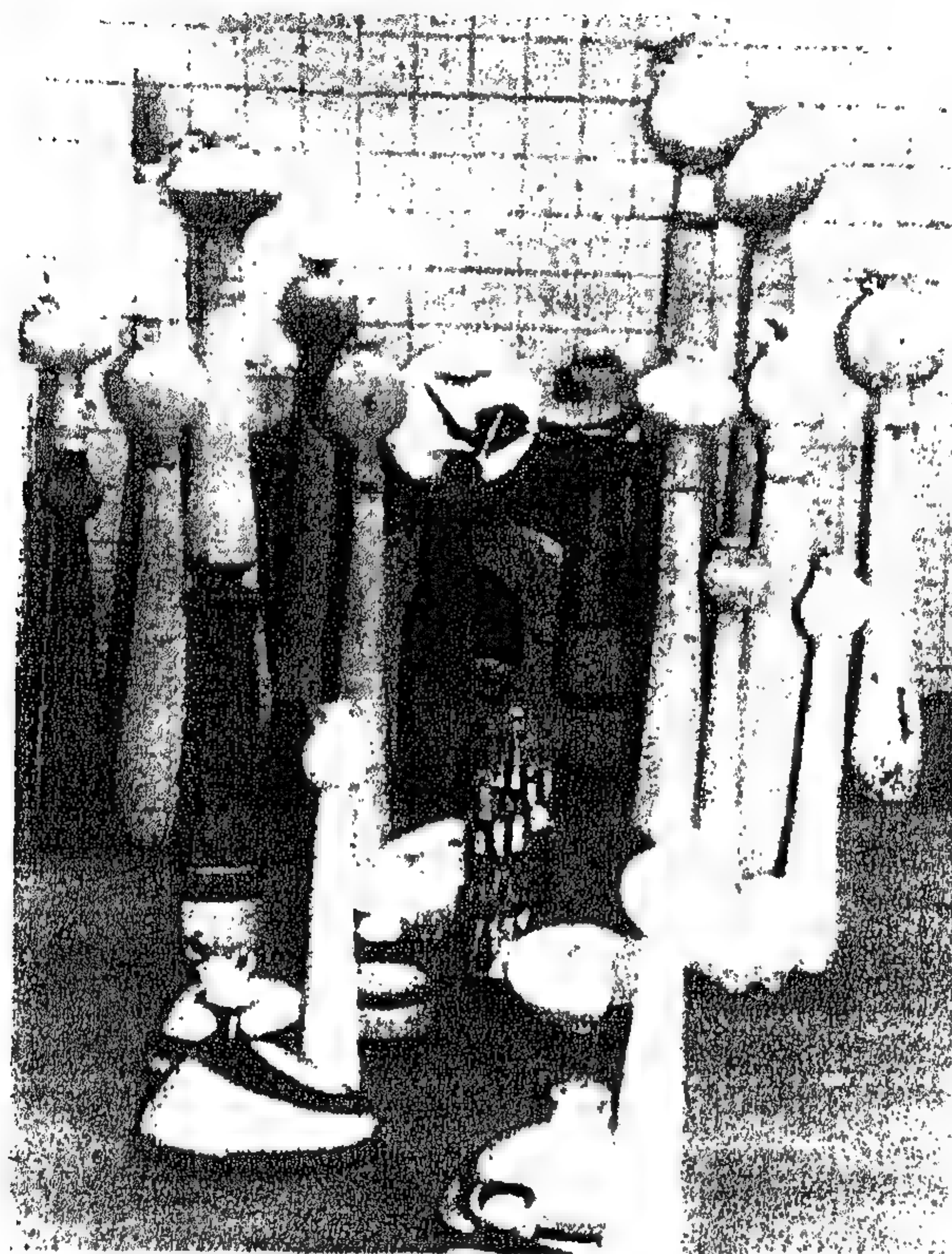
السمات الفلسفية للعمل:

يتكون الشكل من مجموعة كبيرة من الأعمال الخزفية المتنوعة في الأحجام والأشكال وتم عرضه في بينالي القاهرة الدولي الرابع للخزف ١٩٩٨م، وقد استخدم الفنان في عمله مجموعة من الأواني الخزفية التقليدية والموجودة في الحياة الواقعية، ولكن شكلها الفنان في صورة حديثة إذ تم بناءها على قواعد طويلة، يختلف طولها من شكل لآخر تناغما مع الفراغ في الاتجاه الأفقي والرأسي، وأخذت بعض الأشكال في التحول من الشكل التقليدي إلى شكل مختلف في الاستدارة وأكثر تسطيحا في القاعدة، فيبدو العمل انه رصد لتغير الشكل الخزفي مع التطور الزمني وذلك من خلال تواجد هذه الأشكال في منظومة فراغية داخل قاعة العرض، لتجعل المشاهد وكأنه يتجول داخل الزمن ليتابع تطور الشكل الخزفي التقليدي إلى الشكل الحديث، والإناء الخزفي هو أداة من أدوات الحياة اليومية التي حملت قيم ودلالات ثقافية للعصور المختلفة، وهو في آن واحد مرآة تعكس شكل الحياة الإنسانية إذ هو فن وظيفي، والتحول من الشكل التقليدي إلى المعاصر هو التحول في الحياة الإنسانية عبر الزمن والفلسفة التي تهدف إلى متابعة الحياة الإنسانية ونتائجها الثقافي هي فلسفة تتوافق وفنون ما بعد الحداثة.

السمات الشكلية للعمل:

تتناسب التقنيات في العمل مع السمات الشكلية لاتجاه الفنون المعاصرة، إذ يستخدم الفنان الطلاءات الزجاجية البيضاء، وغالبا هي طلاءات جاهزة الصنع، والتي أحدث الفنان من خلالها حالة من الحيادية اللونية لمراحل تطور الشكل القديم إلى الحديث حيث انتهت الأشكال الحديثة إلى استخدام ألوان من الطلاءات الزجاجية بتقنيات العزل بالشمع لإضافة ألوان الطلاء كإشارة إلى الفارق الزمني، ويستخدم الفنان تقنيات متعددة بين التشكيل على عجلة الخزاف وبين التشكيل اليدوي وتركيب الأجزاء سواء أثناء التشكيل أو بعد الطلاء والحريق أي أثناء العرض،

والأشكال تتميز بالبناء على عجلة الخزاف بشكل غير تقليدى فالقواعد مخروطية ونسبها تختلف عن النسب التقليدية للشكل الخزفى التقليدى، أما الأشكال الرئيسية فتتشابه إلى حد كبير بالأوانى الشعبية، وتتميز المجموعة بالتفاوت فى الأطوال والأشكال مما يؤدى إلى الإحساس بالتناغم والتنوع فى صورة من صور التكرار.



(صورة ٦٤)
طه يوسف طه

ثانيا الفئتين الأجانب:

العمل السادس - (صورة ٦٥، ٦٦)
(نينو كاروزو - Nino Caruso)

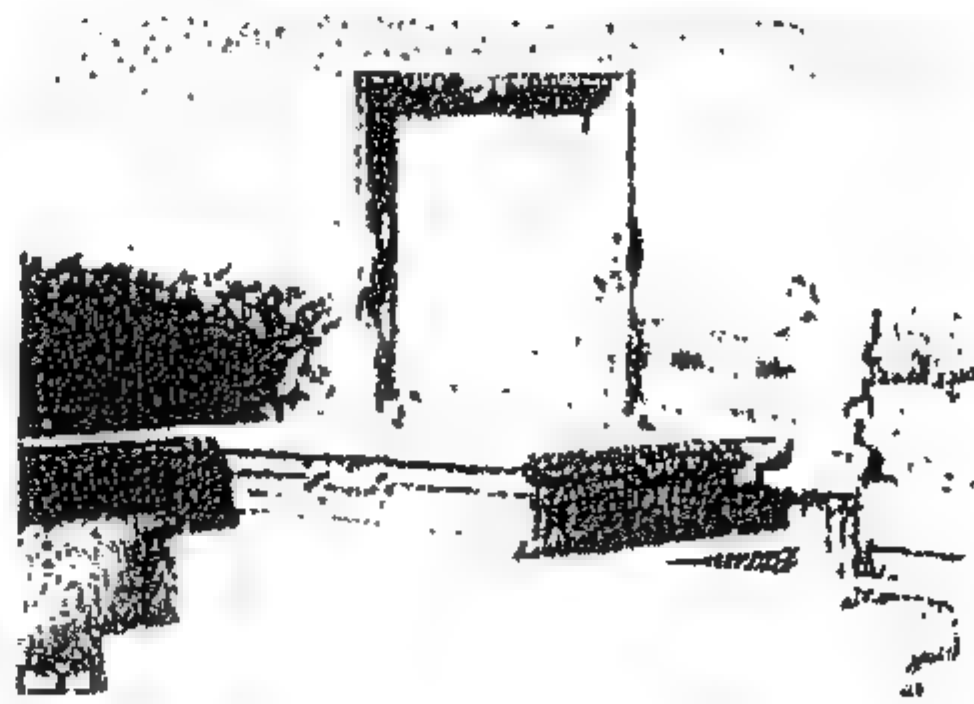
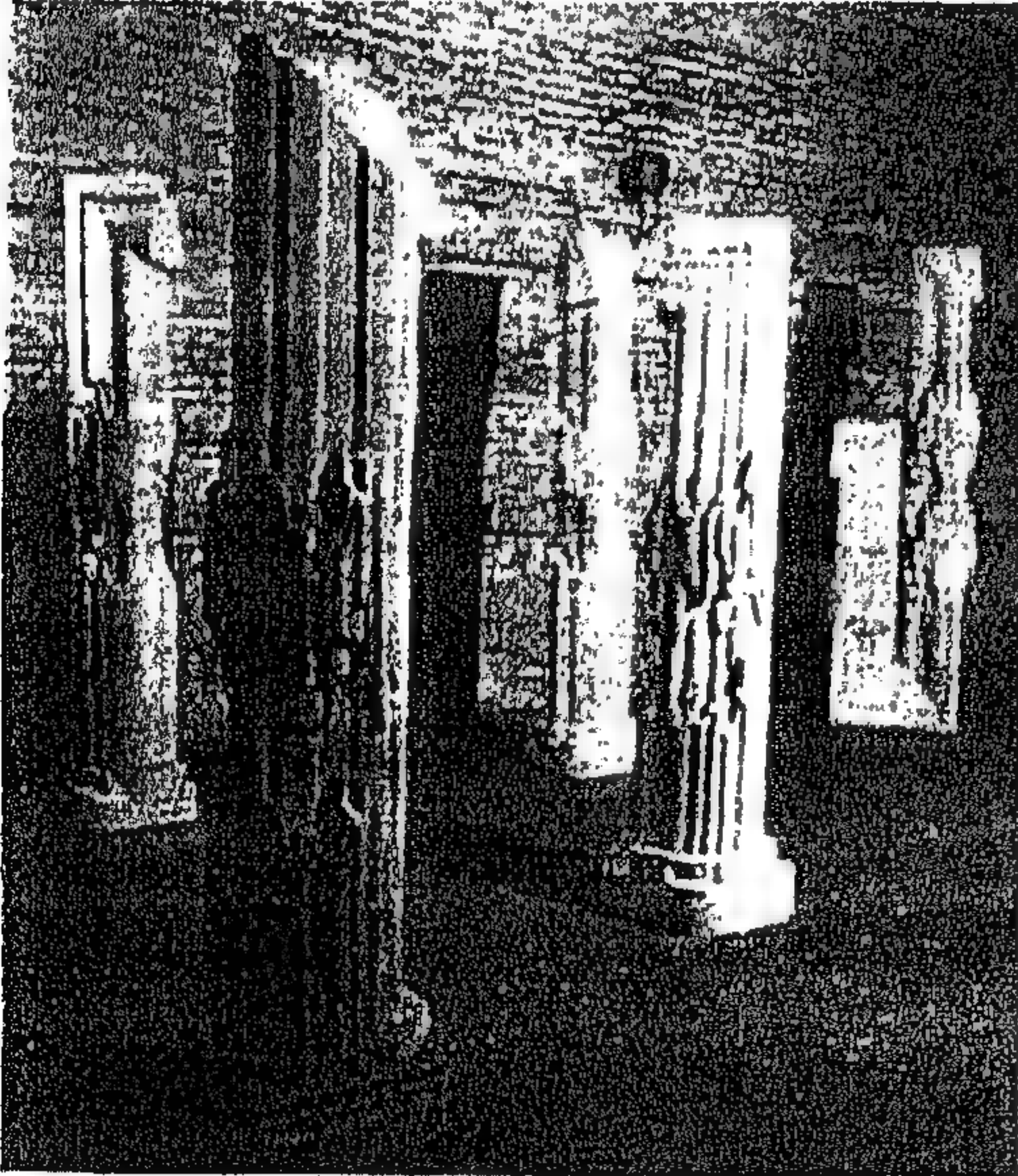
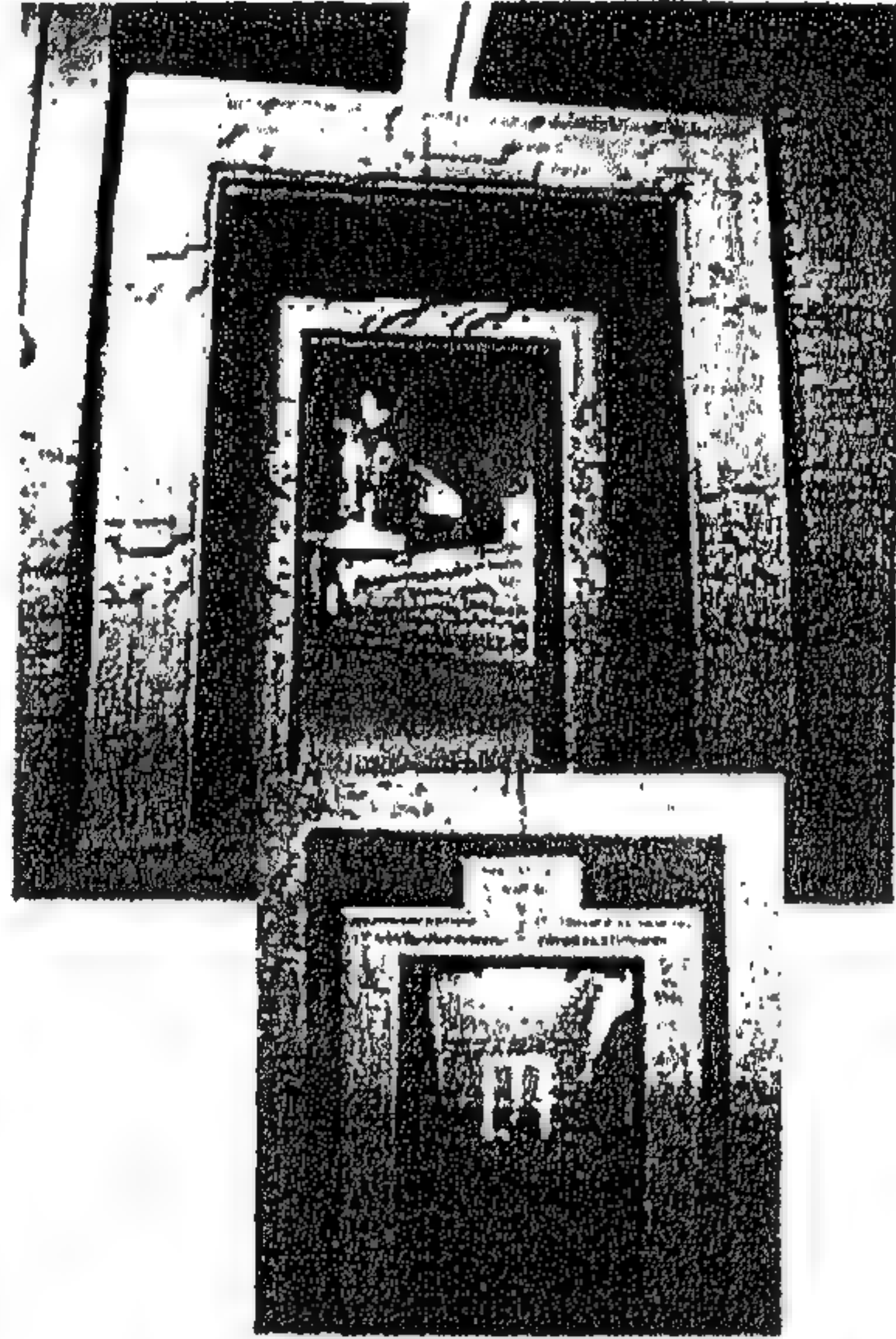
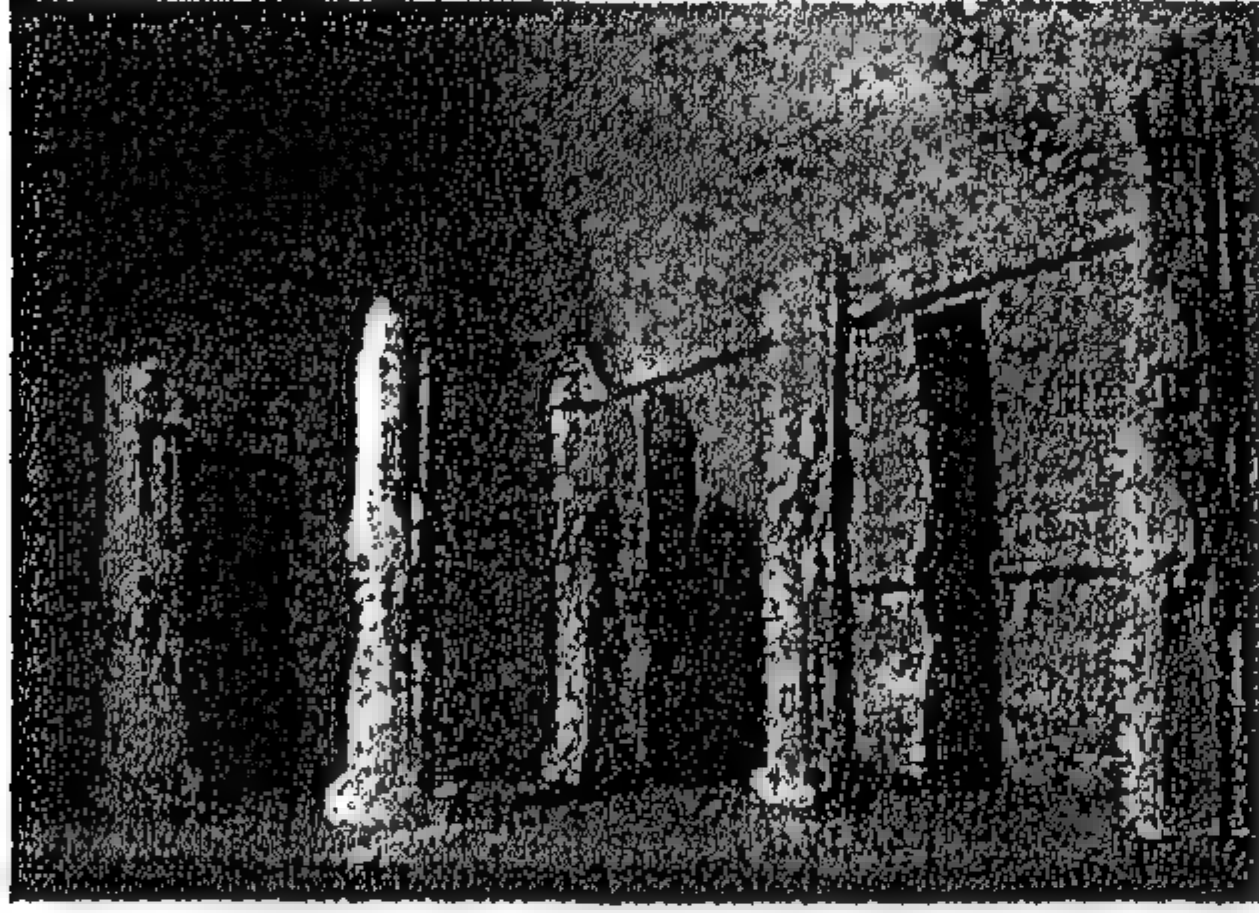
السمات الفلسفية للأعمال:

يرى الباحث فى مجموعة أعمال (نينو كاروزو) تقارب كبير بينها وبين موضوع البحث، حيث اعتمد الفنان على الاسلوب التركيبى والتجميعى والتجهيز فى الفراغ، كما يعتمد فيها على الاستلهام من التراث، وان كان التراث فى أعماله يتمثل من خلال التراث الرومانى. تتراوح سنوات إنتاج المجموعة المختارة فى الفترة بين نهاية الثمانينيات وفترة التسعينيات من القرن العشرين، أما أماكن وجودها فى المناطق ذات الطبيعة الأثرية أو البيئة الطبيعية، ويسمح حجم الأعمال على التواجد الفعلى للمشاهد بين أجزائها ومفرداتها، كما تسمح الفراغات الحقيقية داخل الأعمال أو المحيطة بها بمشاهدة البيئة من خلال العمل ومن حوله وهكذا يتأكد التفاعل بين العمل الفنى والمشاهد والبيئة بصورة مثالية فى التوافق مع فن التجهيز فى الفراغ وكذلك فن التراث. ويرى الباحث أن الفنان اكتفى بخامات الطينيات لتشكيل أعماله للوصول إلى القيم التعبيرية والفلسفية والتشكيلية التى يهدف إليها، ولم يستعن بالخامات المختلفة أو الوسائط التكنولوجية أو عنصر الكتابات، وبالرغم من ذلك تحتفظ أعماله بصفة المعاصرة فهى ليست تقليدا أو استنساخا للفن الرومانى، وإنما هى رؤية حاضرة لزمان ماض.

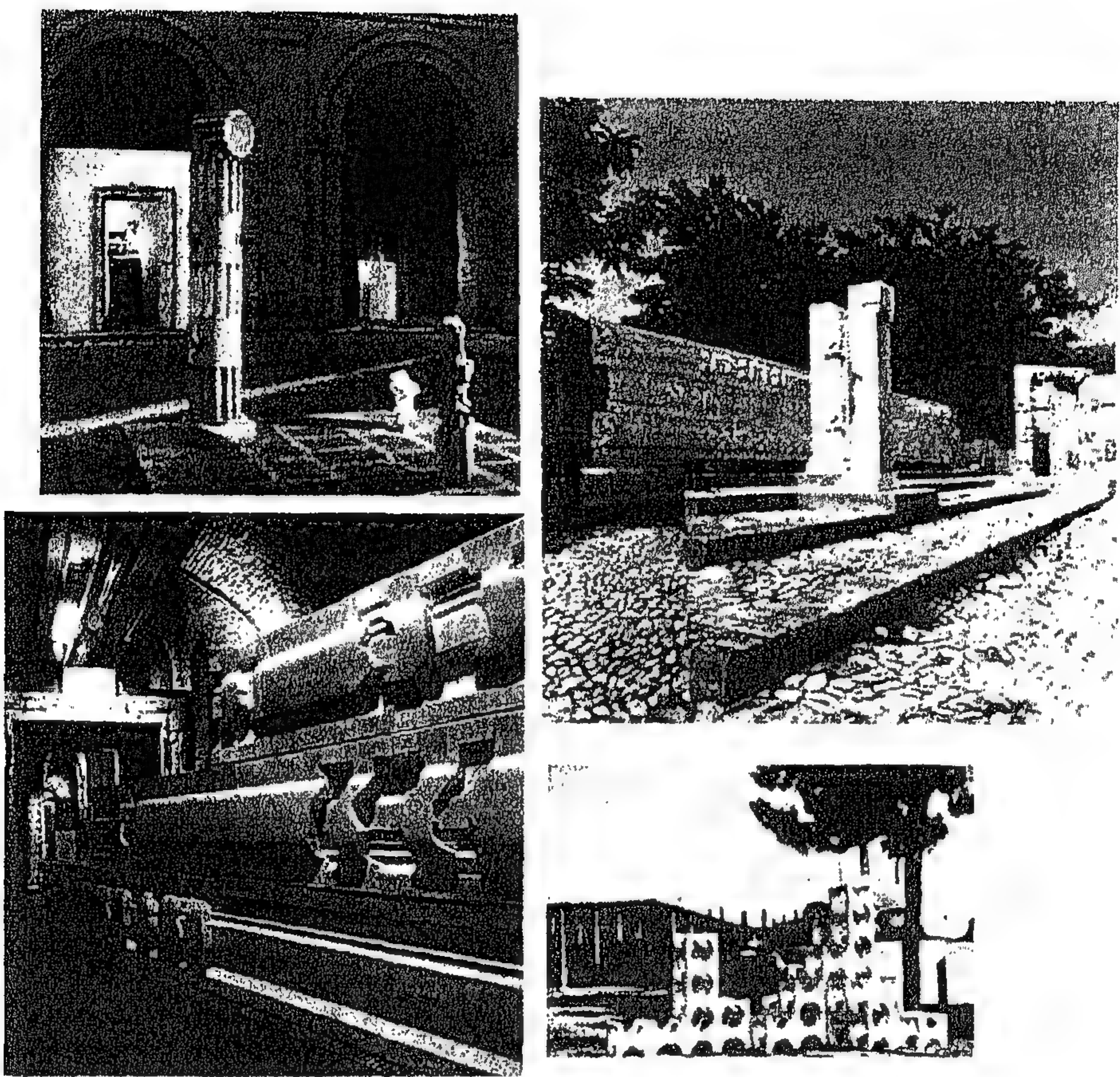
السمات الشكلية للأعمال:

تتسم المجموعة المختارة من أعمال نينو كاروزو بالضخامة والصرحية، والوصول إلى هذه الأبعاد يتطلب إمكانيات خاصة فى التجهيزات سواء لإعداد الخامات أو طرق التشكيل التى غالبا ما تعتمد على قوالب متعددة تم حساب كيفية تركيب القطع الناتجة منها، كما يتطلب الإنتاج بهذا الحجم إمكانيات أفران ضخمة وذات موصفات تصلح لحريق البورسلين، أما السمات الشكلية فهى تعتمد فى الأساس على التكرارات المترابكة لأجزاء متشابهة أو مختلفة الأسطح وذات مقاطع مختلفة، فهناك

أشكال لبلاطات وهناك أشكال مجسمة وتتفاوت أحجام ونسب البلاطات والأشكال سواء في الطول أو العرض أو الحجم، و يعتمد على خامات البورسلين وطين التراكوتا الأبيض، وبالنسبة للمفردات التشكيلية فهي تشكيلات وتحليلات هندسية تظهر مجسمة تحت أسطح بسيطة أو فوق خطوط متعددة المستويات، لا تشكل في حد ذاتها خطوط صريحة من الفن الروماني ولكن في إجمالي تركيبها وتعامدها وامتداداتها واستطالاتها لتمثل عمارة المعابد الرومانية، وتتميز أعمال نينو كاروزو بحساب العلاقة بين الكتلة والفراغ وبين أجزاء العمل وبعضها البعض من خلال العلاقات الخطية في مستويات البروز والانخفاض وفي احتواء الكتلة لفراغ يحتوى كتلة أخرى.



(صورة ٦٥)
نينو كاروزو



(صورة ٦٦)
نينو كاروزو

العمل السابع - (صورة ٦٧) (ماريك كيكولا - Marek Cecula)

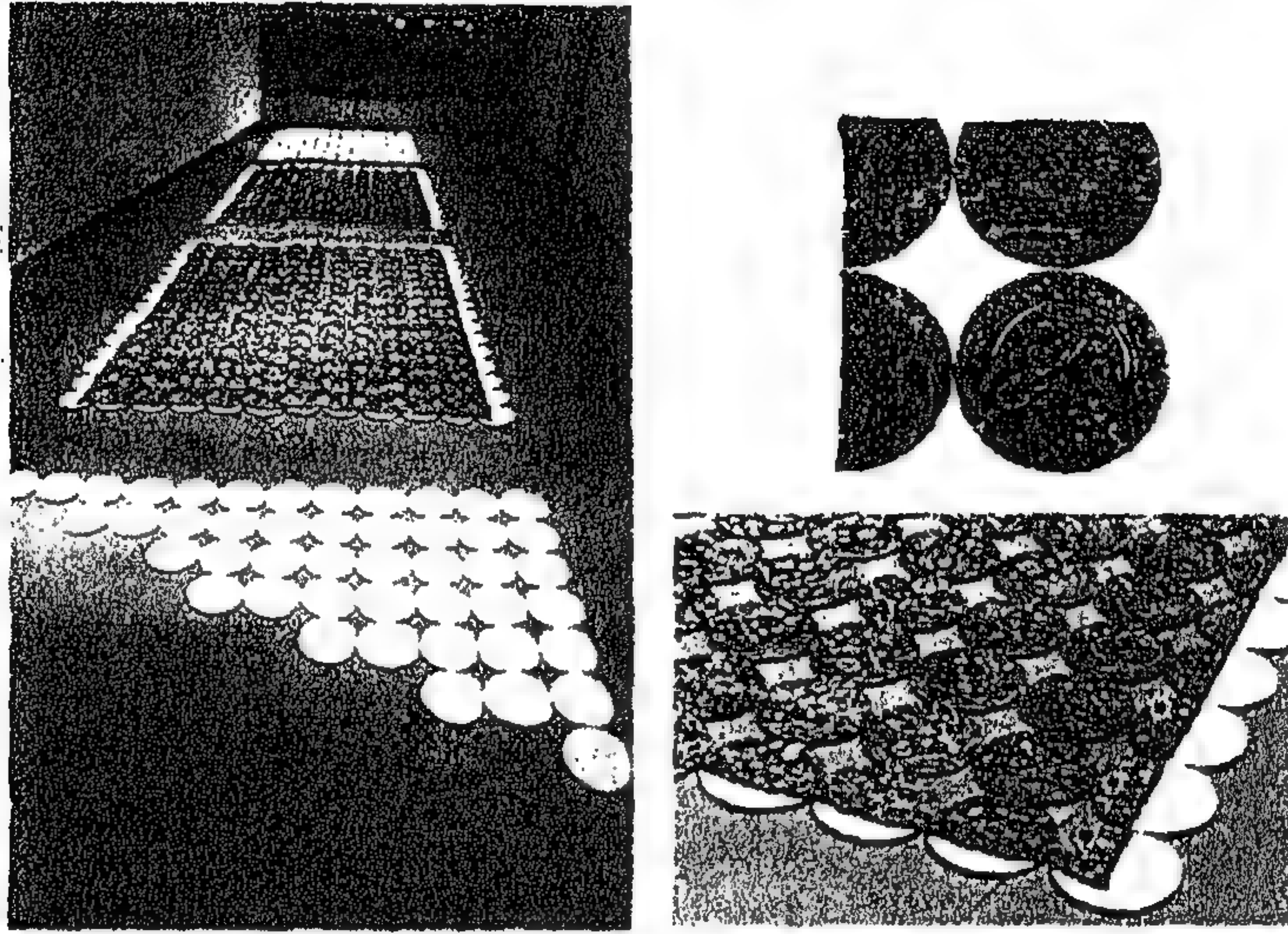
السمات الفلسفية للعمل:

يهتم فن التجهيز في الفراغ بالعلاقات الإنسانية، والتراث علاقة إنسانية بين القديم والحديث لها دورا في العلاقات الإنسانية المعاصرة ومن فلسفة فنون ما بعد الحداثة أن لا تقف عند زمن محدد أو مكان محدد، فهي تتجه نحو العولمة ودراسة الآخر، وماريك كيكولا يعيش بالولايات المتحدة الأمريكية بالرغم من مسقط رأسه البولندي وترحاله في دول بحر البلطيق، إلا أن أصله اليهودي ساعد في استكمال دراسته بإسرائيل، وقد يكون هذا سببا في التعرف على بعض الملامح الشرقية، وبالرغم من سفره وإقامته بالولايات المتحدة ولكن شأنه شأن الكثير من فناني الغرب فقد تأثر بالفن العربي الإسلامي سواء كان العمل يحمل قيمة ايجابية أو سلبية تجاه هذا الفن، فالعمل يطغى عليه الاسلوب الصناعي أكثر منه يحمل قيمة تعبيرية، وهكذا أصبح مضمون العمل يميل إلى الغموض، خاصة وان فلسفة فنون ما بعد الحداثة تدخل ضمن إطار الفلسفة التفكيكية التي تتجه نحو الشك كمبدأ للتفكير، ولكن يرى الباحث أن العمل بشكل عام يستحق الدراسة من خلال الفكرة وتقنياتها وليس من خلال مضمونها الفلسفي.

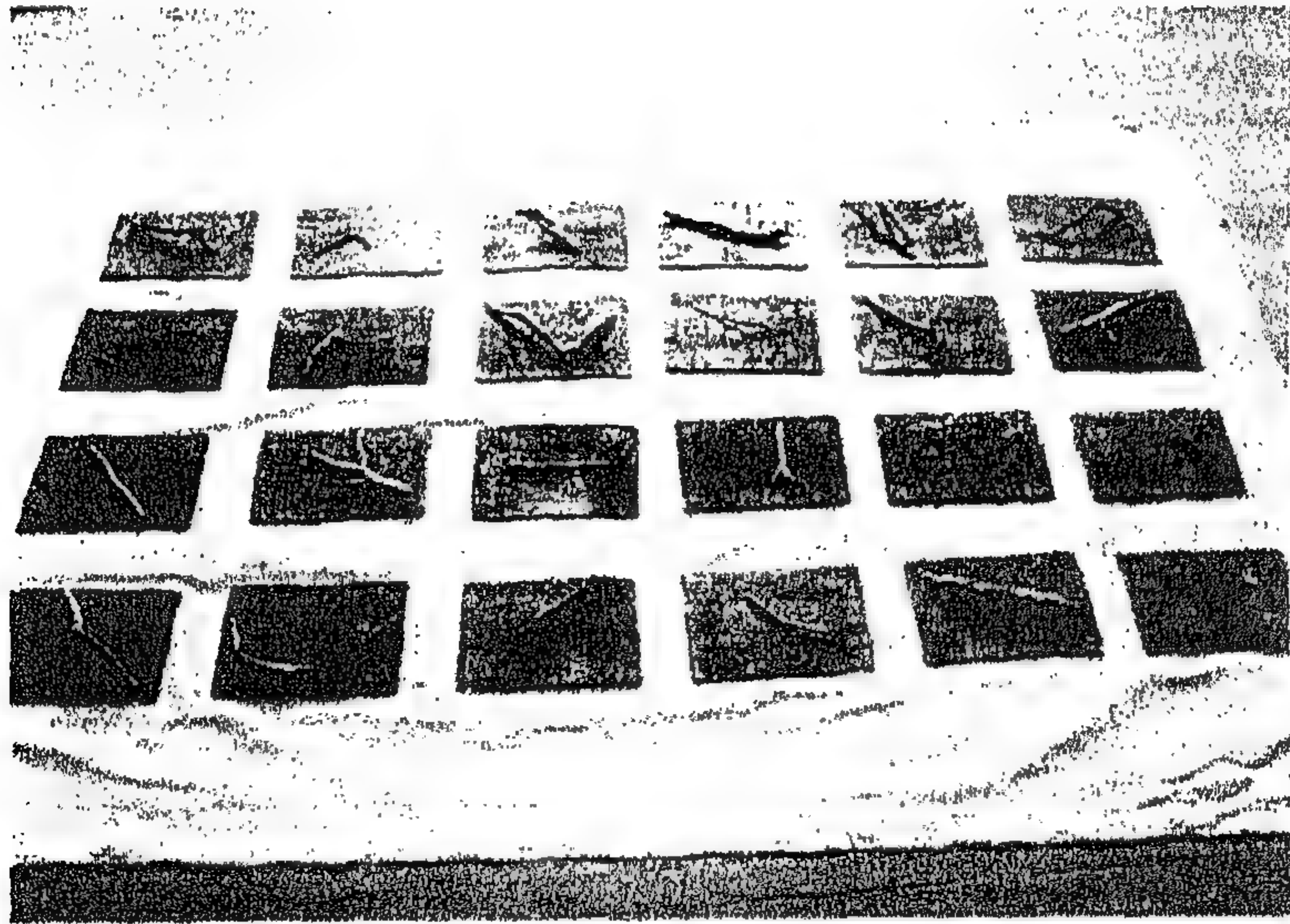
السمات الشكلية للعمل:

يستخدم (ماريك كيكولا) أسلوبا تجميعيا في عمله (السجادة البورسلين) إذ يتكون العمل من ١٩٢ طبق من البورسلين المطبوع عليه بطريقة الديكال بطول ١٦ طبق وعرض ١٢ طبق، يحمل كل طبق جزء من التصميم ليكتمل الشكل من خلال العدد الكلي للأطباق، والأطباق تم تشكيلها من خلال خط إنتاج صناعي وتم استخدام ورق الديكال بشكل آلي لم يتدخل ماريك كيكولا في إعادة صياغة تصميمه الا أن فكرة تنفيذ ورق الديكال على أطباق دائرية قد أحدثت فراغات في التصميم على شكل الفراغات التي تنتج من وضع الأشكال الدائرية إلى جوار بعضها البعض وهي غير مؤثرة على التصميم إلا أنها عملت على وجود شكل آخر من أشكال تكرار الفراغ، كما أن وجود مجموعتين من الأطباق البيضاء

أحدث نوع من تغير الإيقاع ولكن كان ذلك التغير سببا في ضعف الترابط بين المجموعات في مجموعها خاصة وان المجموعتين المطبوعتين (بالديكال) يختلف لون كلا منهما ولا يوجد امتداد ولو من خلال بعض المفردات.



(صورة ٦٧)
ماريك كيكولا



(صورة ٦٨)
ماهوت نورموس

العمل الثامن - (صورة ٦٨) (ماهموت دورموس- Mahmut Durmus)

السمات الفلسفية للعمل:

يستخدم الفنان في هذا العمل خامة طبيعية لا تدخل ضمن المعالجات الحرارية للخزف، واستخدام خامات متعددة يدخل ضمن نطاق فنون التجهيز في الفراغ، ويرى الباحث أن خامة أغصان الشجر ليست المضمون المباشر للعمل ولكن أراد الفنان إظهار وتأكيد الحس الطبيعي في البلاطات بالمقارنة بأغصان الشجر، والبلاطات المربعة وتكرارها بهذا النمط الهندسي يشابه شبكيات وهندسيات الفن الإسلامي التي نظمت عليها التوريقات النباتية وإن اختلفت في الحس والمظهر والنظام والهدف، ويتوافق الملمس ونوع الطلاء الزجاجي مع الخامة الطبيعية التي استخدمها الفنان.

السمات الشكلية للعمل:

يتشكل العمل من مجموعة من البلاطات الخزفية الرقيقة على هيئة مربعات متكررة في نظام هندسي، ويستخدم الفنان تقنيات ملمسية على خامة الطينة حافظ عليها بوضع طبقة رقيقة من الطلاء الزجاجي والتي قد تكون من ضمن تركيب خامة الطينة، واستخدام الفنان ألوان مطفأة أو قليلة اللمعان لتقارب درجة لون أغصان الشجر ولتزداد الألفة بين الخامتين، وتعمل أشكال البلاطات على الإحساس المباشر بالتكرار المنتظم بينما تعمل أغصان الشجر على تغيير انتظامية التكرار وهكذا تمكن الفنان من تحقيق معادلة بين انتظامية التكرار بما فيها من ألفة تتوافق مع ألفة اللون والملمس وبين تغيير الانتظام الذي يعمل على الإحساس بالرتابة، وإن كان العمل في مجمله لا يحتوى على تقنيات ذات صعوبات خاصة إلا أن صياغة الفكرة بهذه البساطة نجحت في الوصول إلى شكل جديد من أشكال الخزف الحديث.

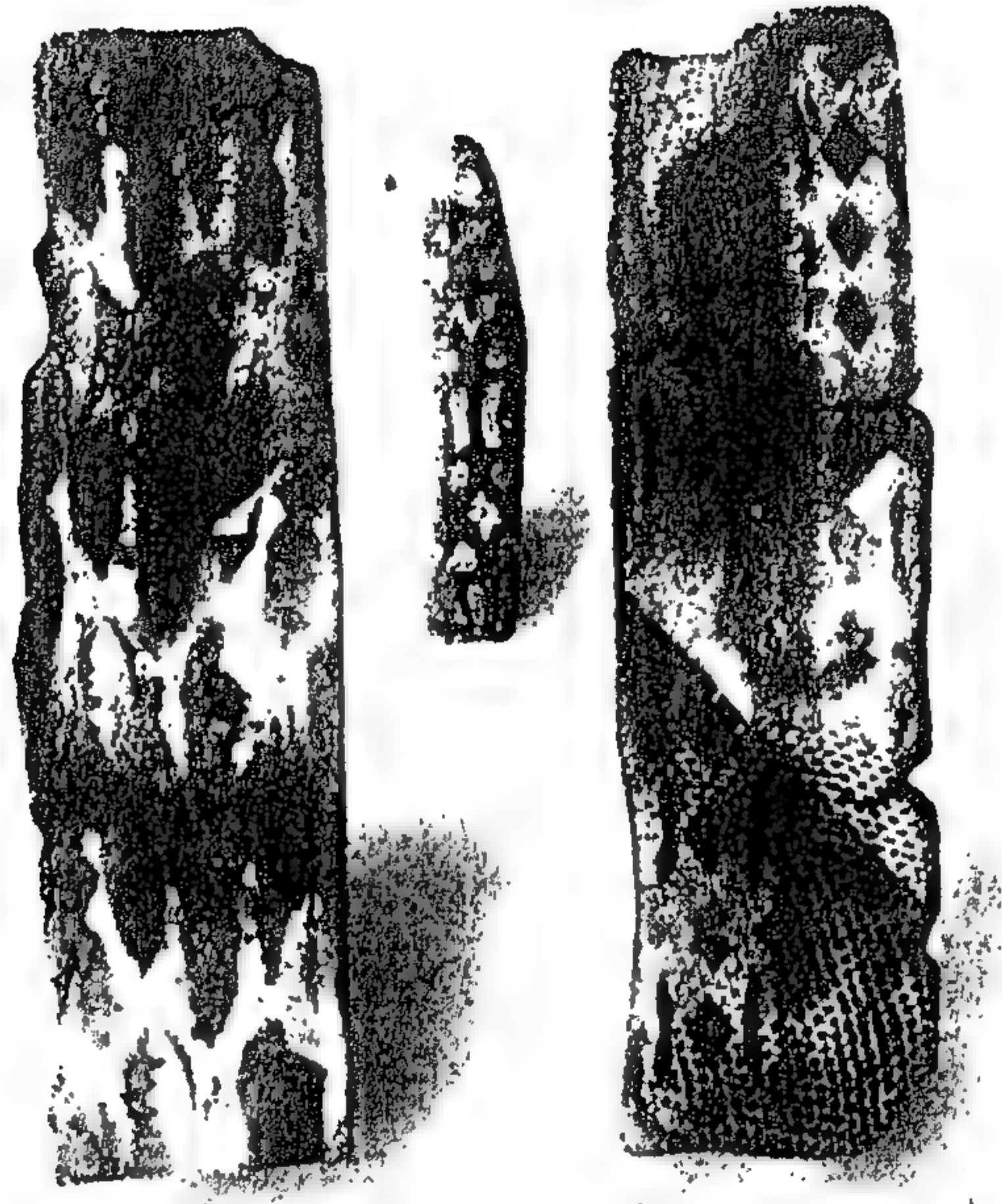
العمل التاسع - (صورة ٦٩)
(جريتى فانى جيدنلويجى - Gritti Vanni Gidnluigi)

السمات الفلسفية للعمل:

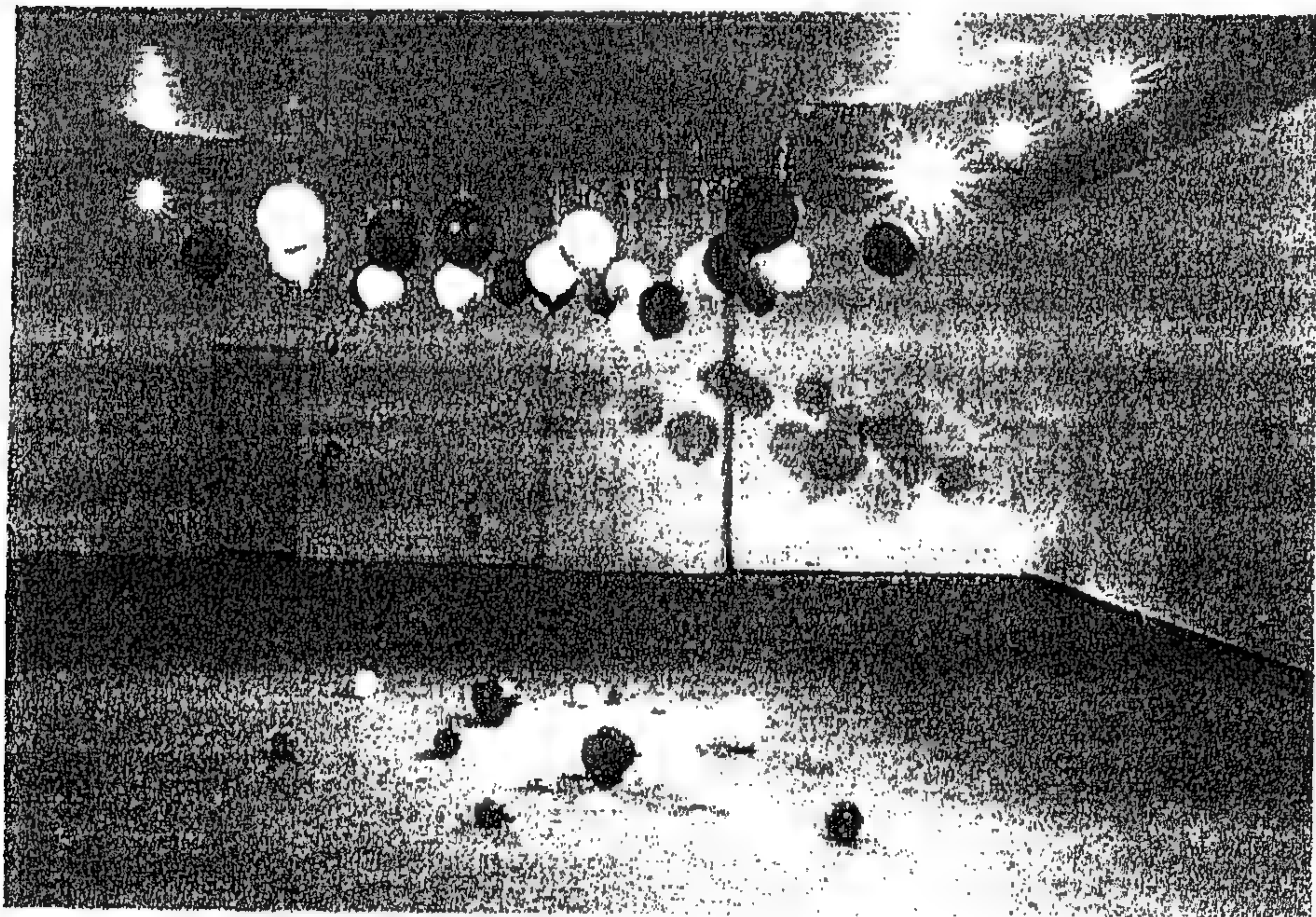
يتشكل العمل على هيئة ثلاثة أعمدة تلقائية الشكل على أبعاد مختلفة في الفراغ، تبدو ذات ملامح من الفنون البدائية، فالأسطح الغير منتظمة والمفردات التى استخدمتها الفنانة تميل إلى الأشكال العضوية والهندسية البسيطة، والعمل الفنى بهذا الشكل المركب فى الفراغ والذي يحمل مضمونا يلمس مرحلة زمنية من ثقافة الإنسان البدائى، هو اهتمام باللغة التشكيلية وصياغة خزفية تدخل فى نطاق فنون ما بعد الحداثة، ويتكون العمل من ثلاث أجزاء متناثرة فى الفراغ

السمات الشكلية للعمل:

استخدمت الفنانة خامات الطينيات لبناء أشكال خزفية تلقائية الشكل على هيئة قريبة من متوازي المستطيلات، وعدم انتظامية الشكل الهندسى يؤدي إلى المضمون الذى تهدف إليه الفنانة كشكل من الفنون البدائية، وأكدت على هذا المضمون من خلال معالجات السطح التى نفذتها بأسلوب طباعة الطلاءات بحجز مساحات دون الأخرى (استنسل) وهذه المساحات تشابه المفردات البدائية من أشكال عضوية أو هندسية بسيطة وغير منتظمة لتساعد تقنيات البناء ومعالجة الأسطح فى التأكيد على القيمة التعبيرية للعمل.



(صورة ٦٩)
جريتى فانى جيدنلويجى



(صورة ٧٠)

سارة باركر

العمل العاشر - (صورة ٧٠)
(سارة باركر - Sarah Parker)

السمات الفلسفية للعمل:

شغلت الفنانة الفراغ بتعليق بعض الأشكال الخزفية في سقف القاعة ووضع البعض الآخر على الأرض وقد شكلت الفنانة أعمالها على هيئة بالونات، وهذا الوضع يحدث شكل من أشكال التناقض فالبالونات المعلقة تبدو في حالة حركة وارتفاع، أما البالونات الموضوعة على الأرض فهي تشكل حالة من الاستقرار النسبي، فشكلها البيضاوي يمنح الشكل الإحساس بالوزن الخفيف والقدرة على التحرك على الأرض، وهذا ما يبدو من اسم العمل (بالونات معلقة وغير معلقة) وتم إنتاجه وعرضه في استراليا بين عامي (١٩٩٨ ، ١٩٩٩)، والعمل بهذا التشكيل والتكوين يتناقض مع ما هو متعارف عليه من كون خامة الخزف من الخامات سهلة الكسر ويجب مراعاة نقلها وتحريكها، ولكن هذا التناقض يتوافق مع التناقض بين الأشكال المعلقة والثابتة على الأرض، وتؤكد الفنانة على هذا التناقض إذ تستخدم إضاءة موجهة إلى الأعمال لتلقى بظلالها على الجدران لتحدث إيهاما بصريا يضيف المزيد من الإحساس بالوزن الخفيف للأشكال وظلالها التي تتحرك مع الحركة البسيطة للأشكال المعلقة بسبب أي تيار هوائي بسيط.

السمات الشكلية للعمل:

استخدمت الفنانة طريقة الصب في القوالب لإنتاج ٣٥ قطعة خزفية بيضاوية الشكل أو على هيئة بالونات متغيرة الأحجام، وتعليق عدد من الأشكال في سقف القاعة بخيوط شفافة (خيط نايلون) لإحداث خداع بصري يهيئ للعين الإحساس بطيران الأشكال، واستخدمت الفنانة الطلاء الزجاجي بألوان صريحة لتبدو كالبالونات. الحقيقة لإضافة المزيد من الخداع البصري للإحساس بالوزن الخفيف، وتحقيق الفنانة بهذا الشكل وجهة نظر مختلفة عن المفهوم التقليدي للخزف وإمكانياته وأسلوب التعامل معه كخامة وشكل فني.

العمل الحادى عشر - (صورة ٧١) (لو بن تشانج - Lu Pin-Chang)

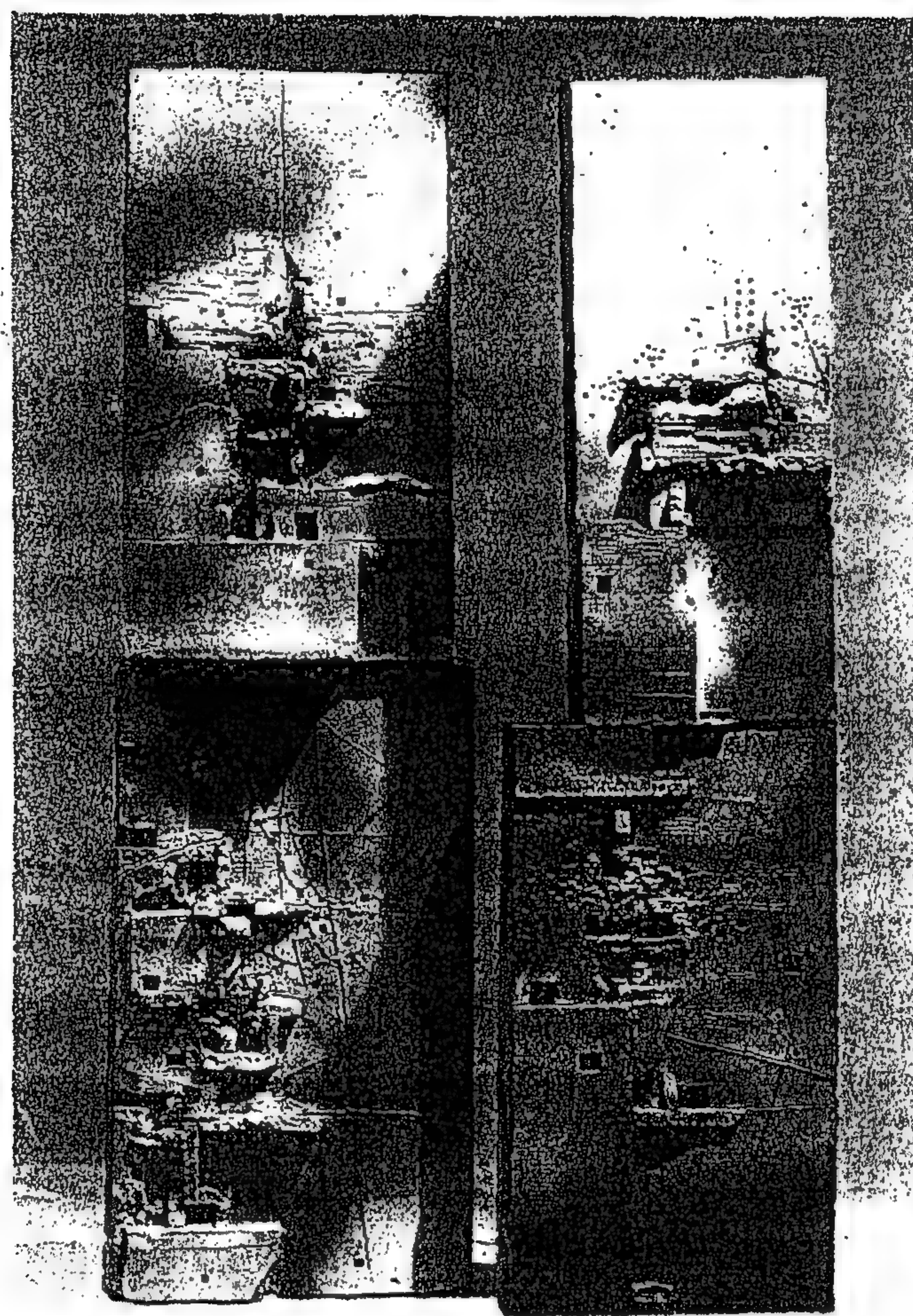
السمات الفلسفية للعمل:

يستخدم الفنان فى هذا العمل الخطوط الهندسية فى كتلة الشكل الهندسية وفى كثير من الخطوط على مسطح الشكل، والهندسيات فى حد ذاتها فى الفن هى صورة من صور التجريد التى تحدث شكلا من أشكال الغموض، والغموض يعد من عوامل جذب المشاهد للعمل الفنى إذ يؤدى إلى التأمل والبحث فى المعنى الذى يهدف إليه الفنان من خلال عمله، والهندسيات فى الخزف سمة من سمات الخزف الحديث كما وان هذا العمل يندرج تحت فن الخزف التعبيرى، وان لم يقدم الفنان ما يوضح به معنى العمل أو ما يهدف إليه إلا أن الباحث يرى فيه شكل من أشكال التأمل فى علاقة الإنسان بالبيئة المعمارية، والتأمل فى العلاقات هو مضمون من مضامين الفن الإسلامى وان اختلف الاسلوب والصياغة ومستوى التجريد.

السمات الشكلية للعمل:

يستخدم الفنان تقنيات متعددة فى هذا العمل كاستخدام تقنية الشرائح فى التشكيل وإضافة أشكال من الشرائح والخطوط كمفردات تشكيلية هى ما تؤدى إلى المضمون الذى يهدف إليه، كما يستخدم الفنان تقنية حريق الخزف الملحى فى إحداث تأثيرات لونية على طينة من طينات الخزف الزلطى، وتقوم فكرة العمل على أساس نوعين من التركيب والتجميع والتجهيز فى الفراغ إذ يضع الفنان شكلين من الأشكال فوق شكلين آخرين ويضع كل مجموعة منهم متقاربة والمجموعة الأخرى فى الفراغ ليشكل العمل بشكل كلى مجموعة من العلاقات بين الأجزاء وبين محتوياتها التشكيلية، أما عنصر الفراغ فيتواجد بصورتين أيضا أحدهما هو الفراغ المحيط الذى يحتوى العمل والذى راعى الفنان شكله فى المسافة الفاصلة بين المجموعتين، والصورة الأخرى كانت من خلال فراغات غير نافذة استخدمها الفنان ووزعها فى مسطح العمل ليحدث شكلا آخر من أشكال

العلاقة بين الفراغ المحيط بالشك والفراغ داخل العمل كتأكيد على قيمة الفراغ المحيط.



(صورة ٧١)
لو بن تشانج - الصين
خزف زلطي وحريق مدخن

الفصل الرابع

محاوَر التصميم والتطبيقات الخزفية

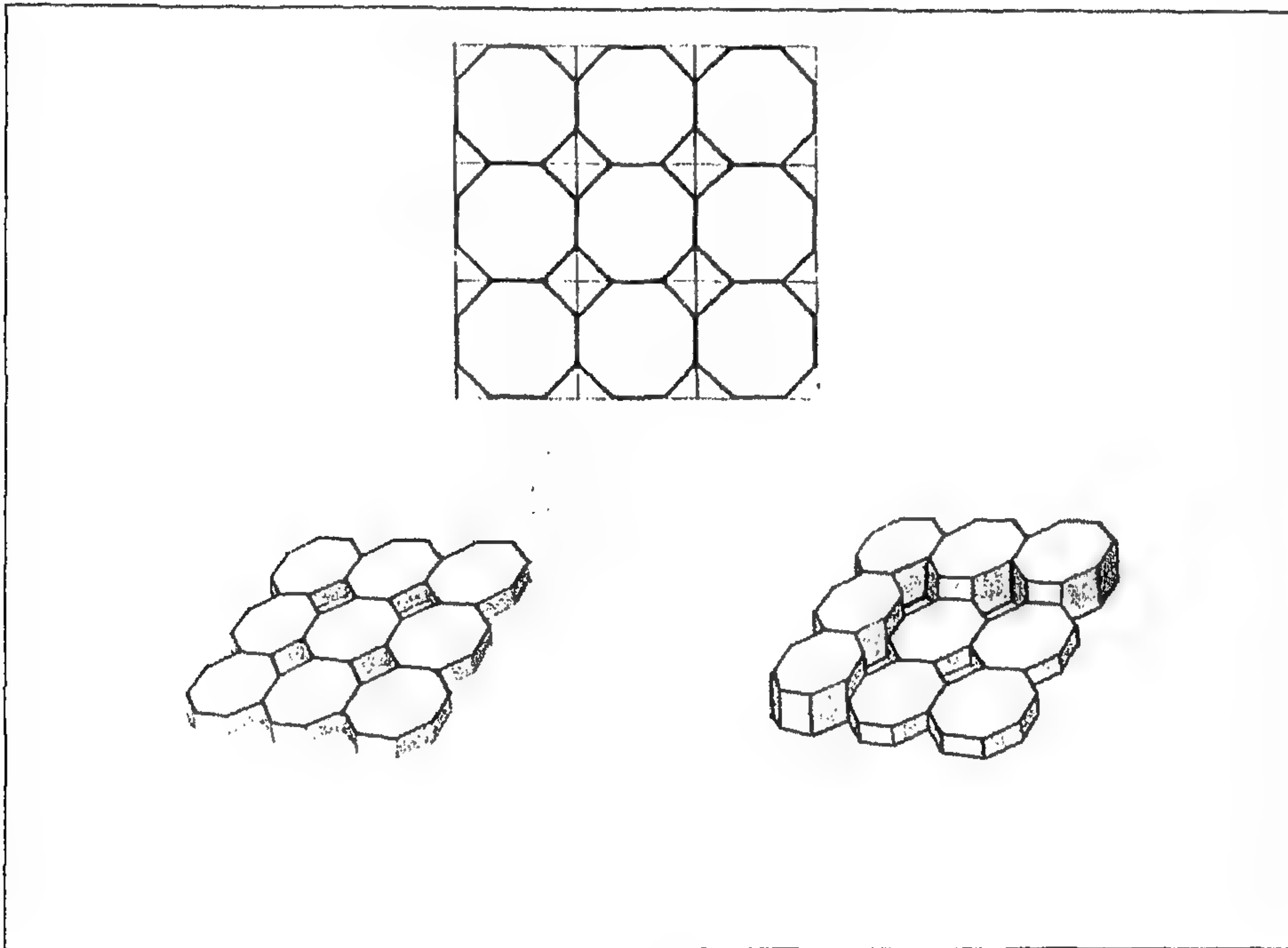
- تجسيم الهندسيات الإسلامية
- تصميمات التجربة و محاوَر البحث
- محاوَر تصميم تجربة البحث
- تجربة البحث

الفصل الرابع

محاوّر التصميم والتطبيقات الخزفية

يحمل فن الخزف المعاصر العديد من السمات الشكلية والفلسفية، وساعد على تعدد سماته الشكلية تعدد خامات الطينات كمواد أولية في فن الخزف وما لكل خامّة من خواص فيزيقية وكيميائية تؤدي إلى اختلاف في النتائج من الناحية اللونية والملمسية وقوة التحمل، كما يتيح خلط أكثر من خامّة زيادة تعدد خواص وسمات الأشكال الناتجة عن تركيب طينات من أكثر من نوع لينتج الخزف الزلطي والبورسلين وأنواع أخرى ذاتية التزجج، ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد بل أن المعالجات الحرارية تلعب دورا آخر في نتائج الشكل الخزفي، ثم الطلاءات والتي تؤدي دورا كبيرا في تغيير ملامح العمل بتعدد أنواعها من طلاءات زجاجية شفافة ومعتمة وملونة وتحت الطلاءات وفوق الطلاءات وطرق تطبيقها والملامس التي يمكن أن تنتج عنها بسبب تراكيبيها أو عيوب التطبيق أو النضج والتي يستخدمها الفنان عن قصد لإحداث قيم جمالية مختلفة تناسب العمل الخزفي، وتؤدي معالجات السطح من حفر غائر أو بارز أو تحزيز أو ملامس أو تفريغ إلى تغيير سطح الشكل الخزفي الناتج، كما أن لكل خامّة طرق للتشكيل تناسبها أفضل من الخامات الأخرى فطينات الصب في القوالب تختلف عن طينات التشكيل اليدوي وتختلف عن طينات التشكيل على عجلة الخزاف وتصلح بعض الطينات لأكثر من طريقة للتشكيل ولا تصلح أخرى لنفس الطرق، وهكذا تتعدد التقنيات وأساليب معالجة الأسطح الخزفية والتي تخدم تجربة البحث في إحداث التنوع الذي نجد مثله في تنوع الصياغات الهندسية الإسلامية سواء عن طريق تنوع الخامّة أو التقنية أو الشكل أو خصائص الأسطح، ومن طرق التشكيل الشائعة في بناء الشكل الخزفي طريقة الشرائح التي تعد أنسب الوسائل للحصول على الشكل الهندسي والتي عن طريق تراكيبيها نصل إلى الأشكال الهندسية البسيطة والمركبة، ومن خلال الصياغات الهندسية الإسلامية والتي غالبا ما تكون مسطحة يمكن الوصول إلى الشكل المجسم في تجربة البحث عن طريق ثلاث أساليب: تلخص في:

أولا التجسيم بإضافة البعد الثالث:
 يمكن لمسطحات الأشكال الهندسية أن تتحول إلى الشكل المجسم عن طريق تحديد أجزاء من الأشكال و إضافة حواف لها لتعلو فوق المسطح، كما يمكن تقسيم المسطح إلى عدد من المساحات وإضافة حواف مختلفة العرض لتغيير مستويات المسطح مما يؤدي إلى تغير مستوى التجسيم كما في (شكل ٢٨) من تصميم الباحث



(شكل ٢٨)
 تجسيم مسطح هندسى

يضيف التجسيم بهذه الصورة مزيدا من الإحساس بالبعد الثالث الذى يعمل على ازدياد قيمة الفراغ، حيث أن تفاعل الشكل المجسم مع الفراغ هو أكثر قوة من تفاعله مع المسطح، ويعمل أيضا على الإحساس بالبعد الثالث للفراغ، إضافة إلى أن الشكل المجسم يزيد من قوة إدراك تفاصيل الشكل وقيمته التعبيرية والشكلية خاصة كلما زادت مستويات التجسيم، كما يتيح تجسيم الأشكال إضافة إمكانيات فى إيجاد علاقات بين مجموعة من

الأشكال المنفذة بهذا الأسلوب وبين أشكال منفذة بطرق أخرى، وهذه الطريقة من الطرق السهلة والبسيطة التي يمكن استخدامها مع المسطحات الهندسية المتعددة المركبة والبسيطة.

ثانياً التجسيم باستطالة تجسيم البعد الثالث:

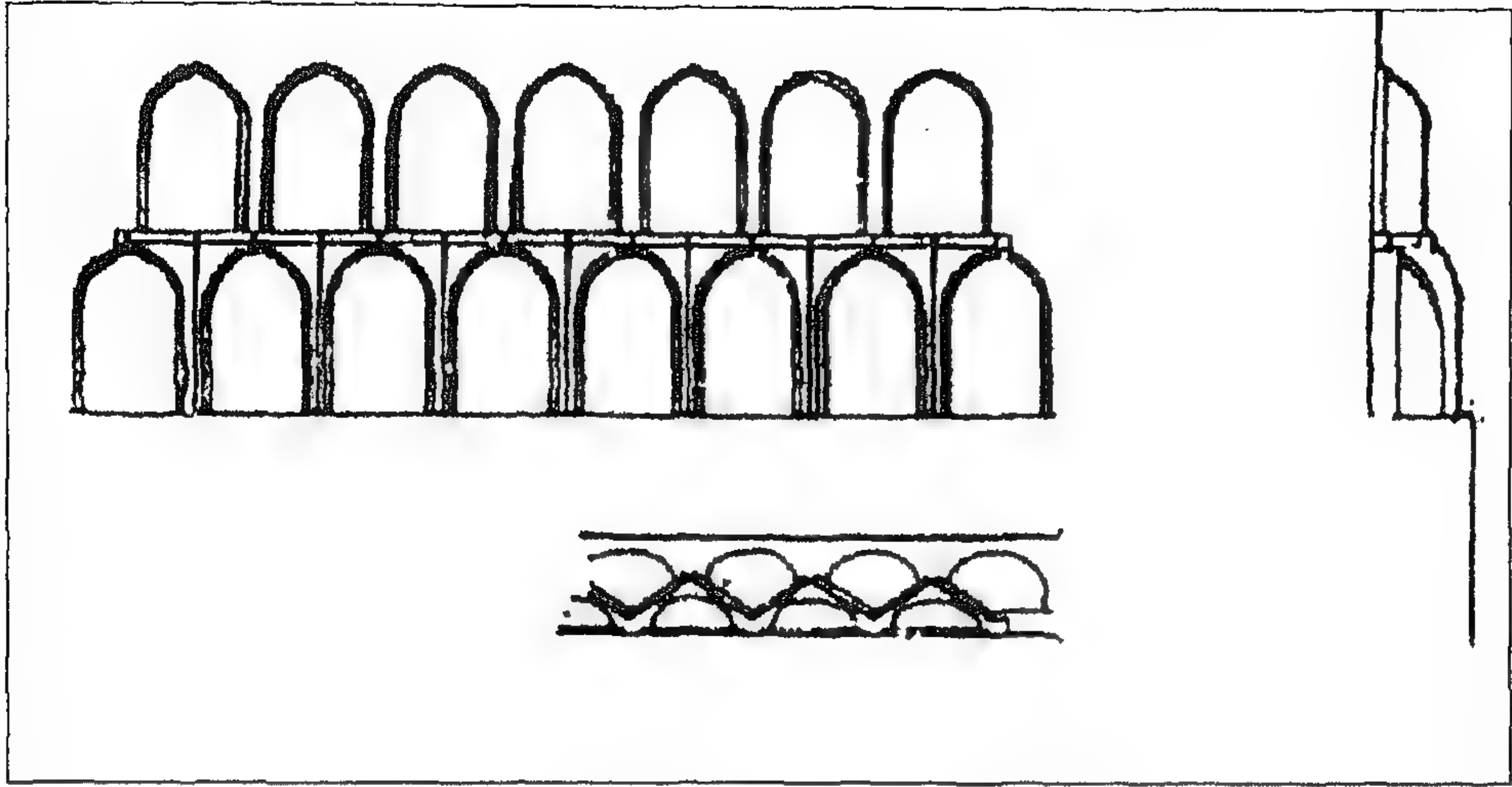
على نفس المنوال السابق عمل الفنان الإسلامي على استخدام الشبكيات الهندسية بأسلوب أكثر تعقيداً من السابق، إذ أنشأ نظام المقرنصات بهذه الطريقة، حيث استخدم الشبكيات لتمثل المقطع الأفقي لمجموعة من التجسيمات والإستطالات التي تعتمد على تنوع امتداد تلك الإستطالات على أجزاء الشبكية من خلاله منظومة هندسية ورياضية، وفي دراسة (محمود السعيد)^١ دراسة لسمات المقرنص وقابليته للانتقال في مستويات متعددة مثل:

- ١ - الانتقال في مستوى أفقى
- ٢ - الانتقال في مستوى رأسى
- ٣ - انتقال المقرنص فى اتجاهات وحدود مختلفة

١ - المستوى الأفقى:

المقرنص وهو أفضل مثال قدمه الفن الإسلامى فى هذا الأسلوب، ويتميز المقرنص بالعديد من السمات الجمالية الوظيفية والشكلية، حيث يتمتع المقرنص بإمكانية الامتداد فى المستوى الأفقى من خلال عنصر التكرار ويرجع ذلك إلى سمته الإنشائية التى تتمثل فى تجاوز مفردات هندسية ذات استطالات متعددة، معتمدة فى تجاوزها على الشبكيات القائمة على أسس حسابية ورياضية و هندسية من خلال تحليل الشكل الهندسى كالداسى والنجمى والمنحنيات المرسومة ضمن الشبكية الهندسية واعتبار كل مساحة هى مقطع افقى لشكل مستطيل، وهكذا فان تصميم المقرنص يساعده بطبيعته على الامتداد فى الاتجاه الأفقى بشكل لا نهائى شأنه شأن الشبكيات الهندسية الإسلامية كما فى (شكل ٢٩)

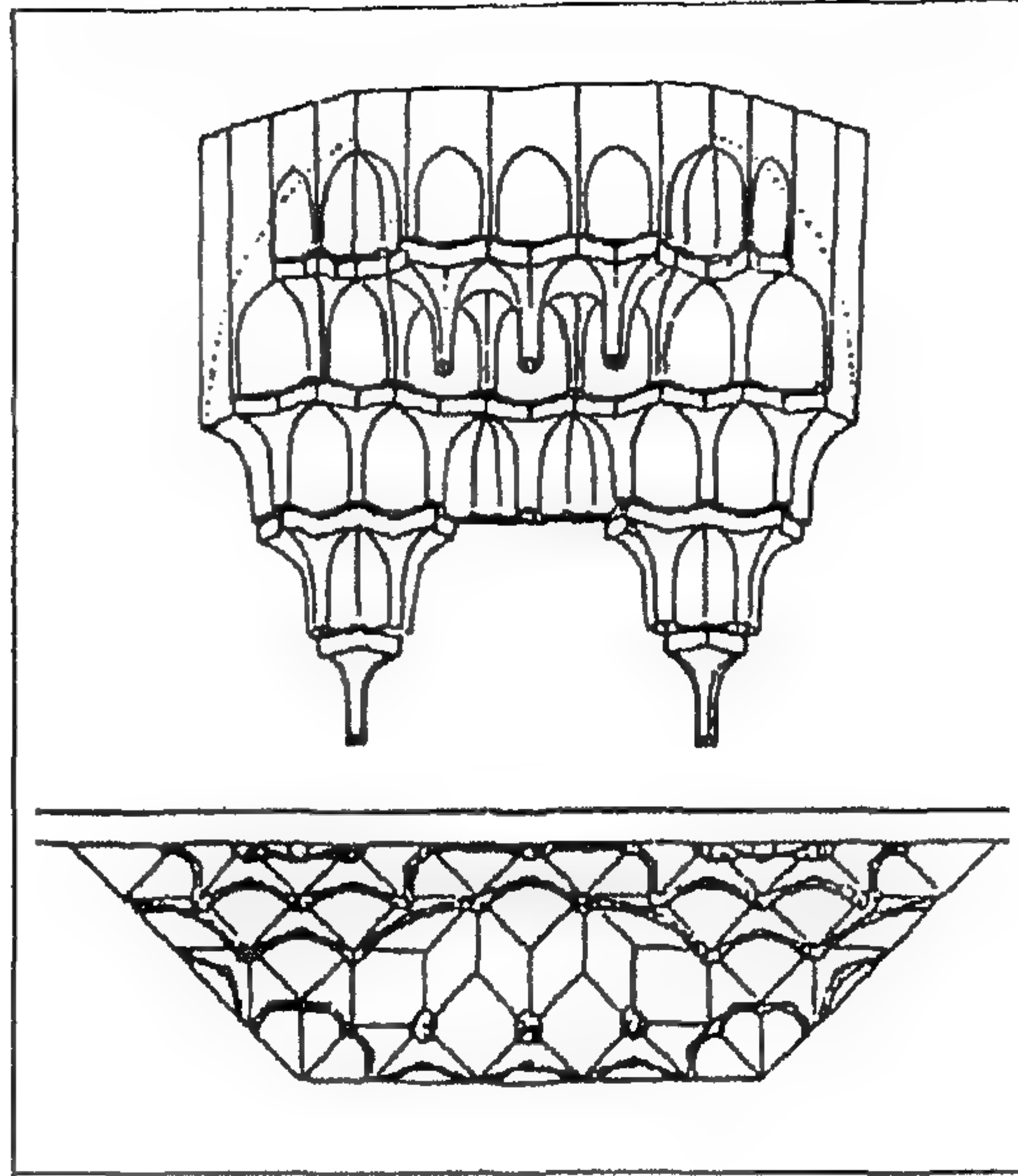
^١ محمود محمد السعيد: "دراسة تجريبية لمشغولات خشبية معاصرة مستمدة من النظام الإنشائي للمقرنص" - رسالة دكتوراه غير منشورة - كلية التربية الفنية - ١٩٩٣



(شكل ٢٩)
شكل يوضح إمكانية الامتداد الأفقى للمقرنص

٢- الانتقال فى مستوى رأسى:

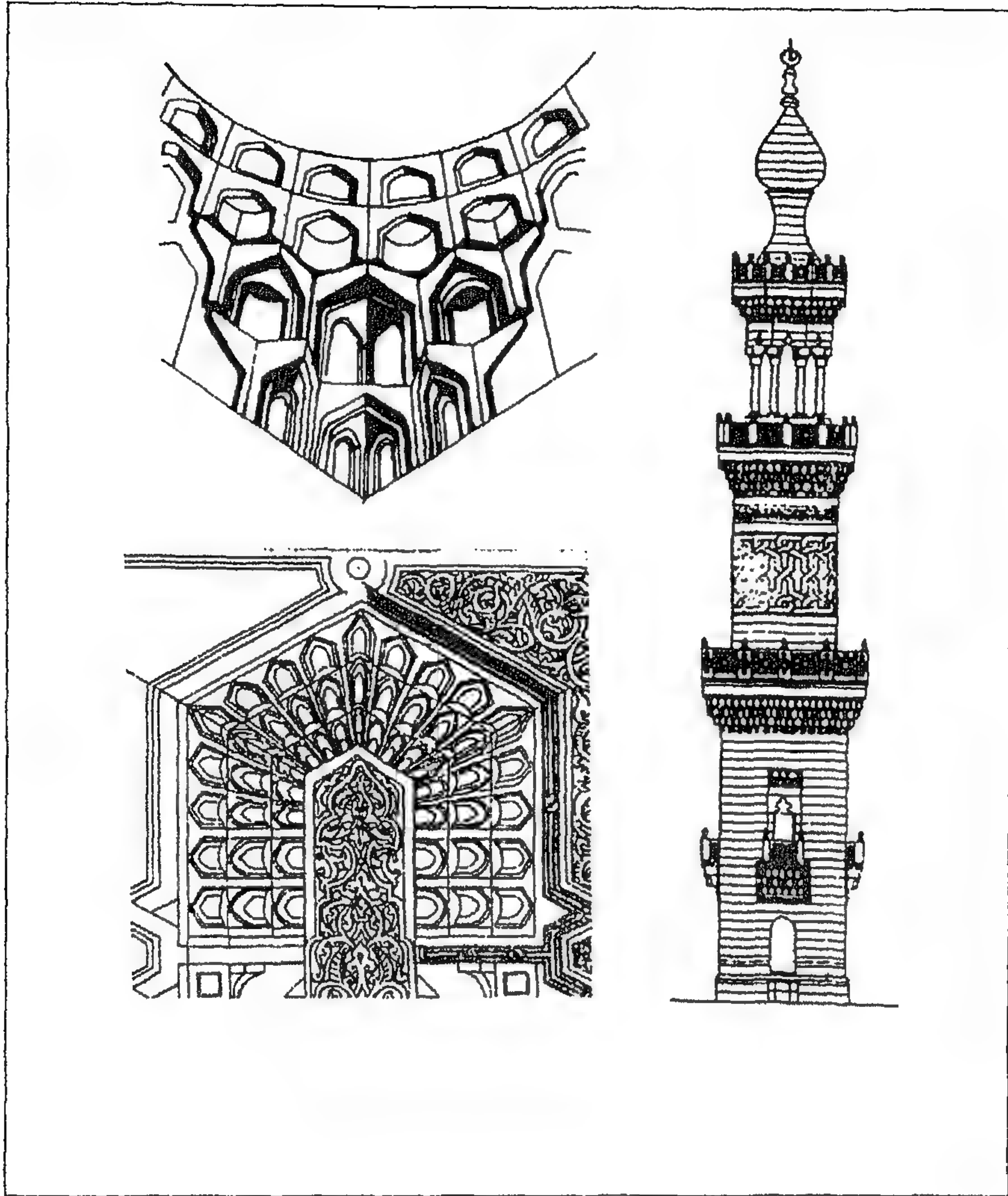
يتمتع المقرنص أيضا بالقدرة على الامتداد الرأسى نظرا لإمكانية تراكب صفوف من الإستطالات فوق بعضها البعض وذلك عن طريق استخدام عدد اكبر من صفوف الأشكال الهندسية فى الشبكية لتمتد استطالات الصفوف الخلفية أكثر من الأمامية، ثم يمكن إعادة تركيب صفوف أخرى أكثر استطالة كما فى (الشكل ٣٠) لتحديث نوع من الفراغ بين الصفوف الخلفية والصفوف الأمامية التى يطلق عليها فى هذه الحالة دلايات، وقد تمتد بعض الإستطالات من سقف المبنى إلى منتصف الجدار لتحيط جانبى نافذة أو باب وهكذا تعمل على الربط بين العناصر الهندسية فى الأسقف والجدران والأرضيات وبعض قطع الأثاث لتتكامل المنظومة الهندسية وتتوافق فى كل متناغم فى الفراغ الداخلى أو الخارجى للعمارة الإسلامية.



(شكل ٣٠)
شكل يوضح الامتداد الرأسي للمقرنص
ونظام إنشائه على أساس الشبكيات

٣- انتقال المقرنص في اتجاهات وحدود مختلفة:
تساعد الإمكانيات الإنشائية للمقرنص أن تجعله يتحرك بتكرارات في
المستويات الأفقية والرأسية وتؤدي إلى قابلية الانتقال داخل حيز محدد أو
خارجه وفي امتدادات مستقيمة أو منحنية كما نراها حول الأجزاء
الاسطوانية في المآذن كالتفاف حول محيط دائري أو داخله كما في أسفل
القباب من الداخل والتي تعمل على تمهيد انتقال الفراغ المعماري من
الشكل المربع أو السداسي أو الثماني إلى الشكل الدائري كما في (شكل
٣١)

وهكذا يمكن تجسيم المسطحات الهندسية بأسلوبين متقاربين، ينتج عنهما
أشكال متعددة ومختلفة تتوافق مع بعضهما البعض بالرغم من الاختلاف
في الشكل.

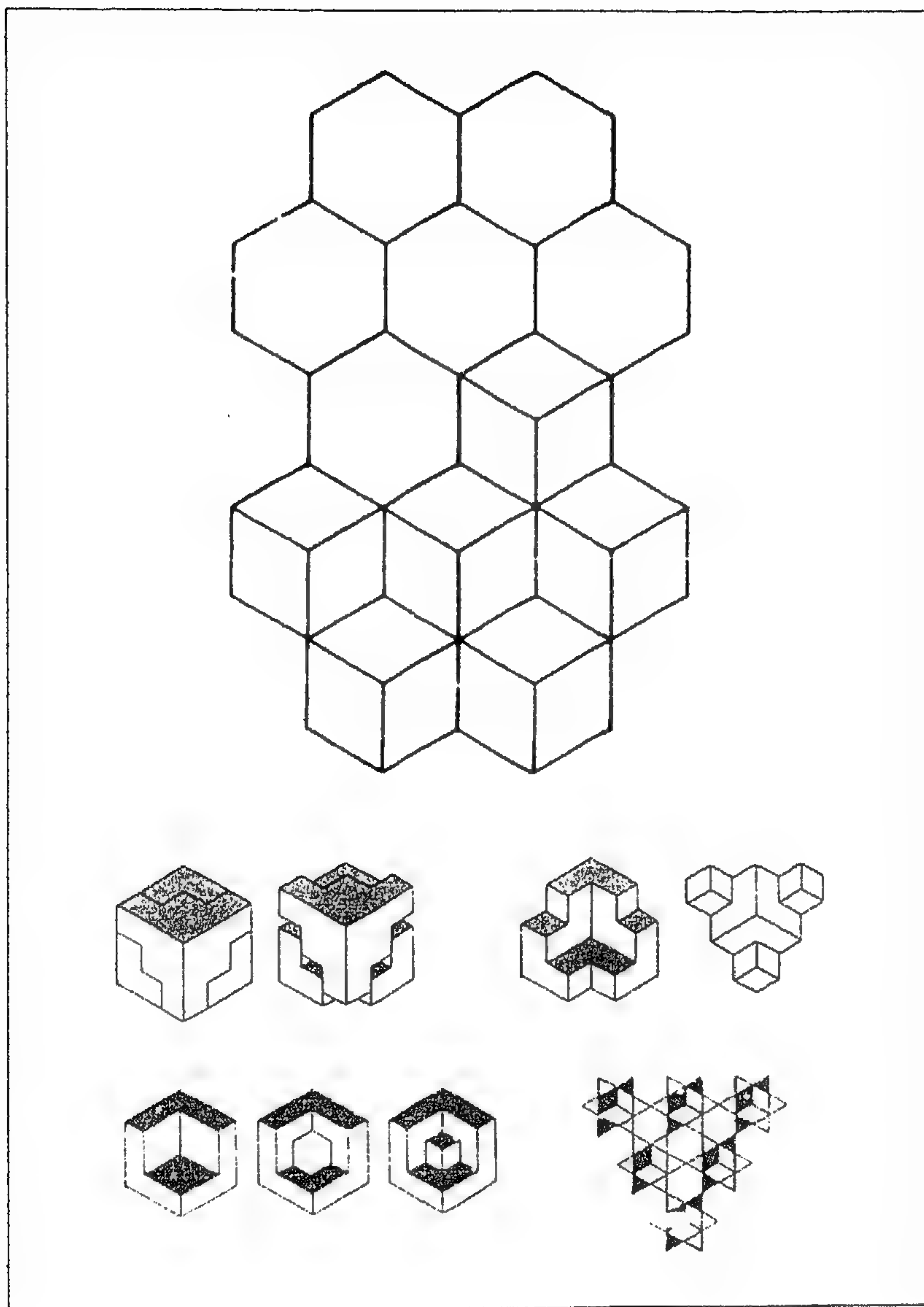


(شكل ٣١)
انتقال المقرنص في اتجاهات وحدود مختلفة

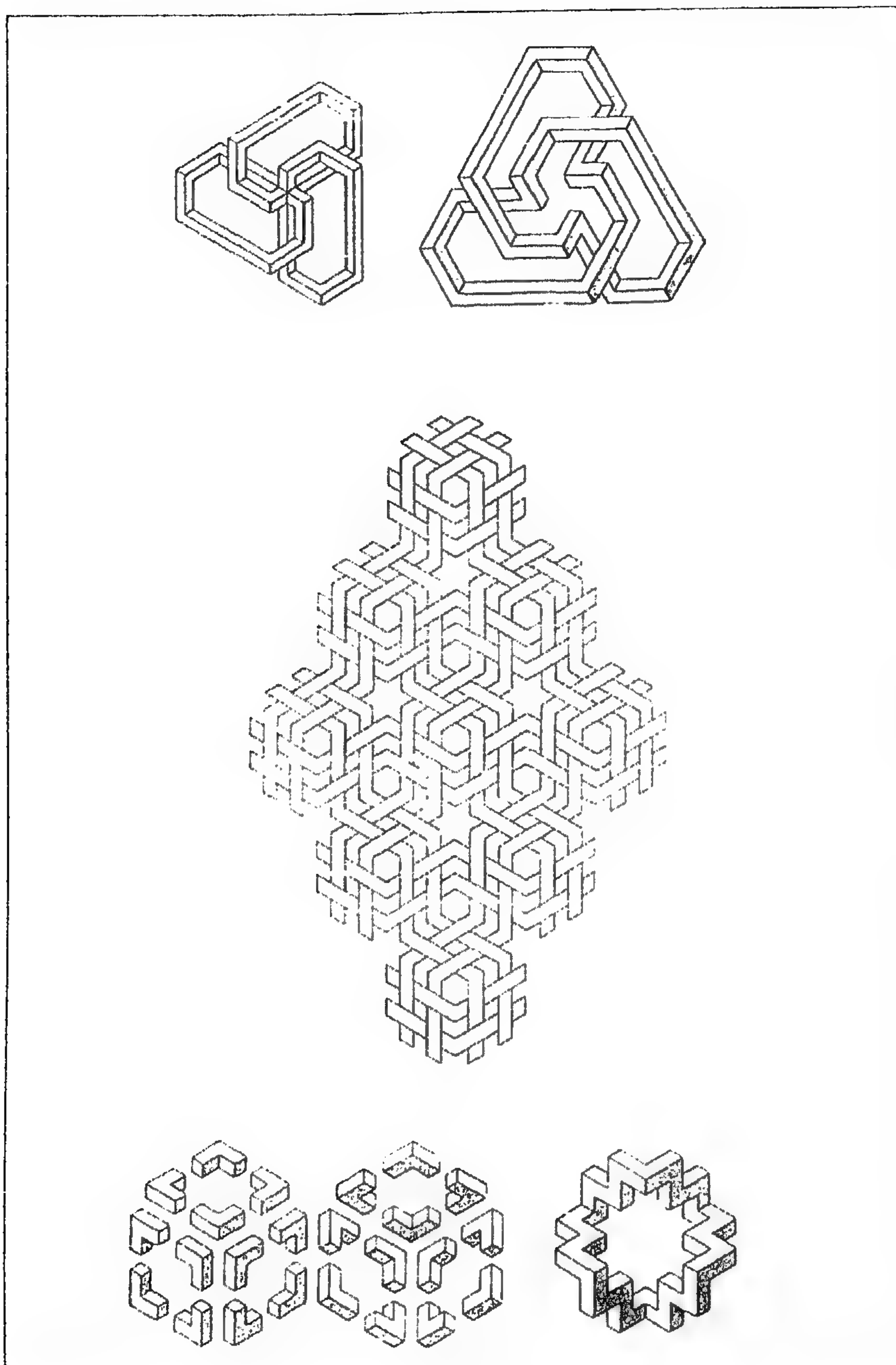
ثالثا التجسيم من خلال المنظور:

يتطلب أسلوب التجسيم من خلال المنظور شيء من القدرة على تخيل الشكل المجسم من خطوط الشكل المسطح باعتبار بعض الخطوط المائلة هي خطوط منظور (خطوط زوال)، وحيث تتميز الشبكيات الهندسية الإسلامية بثراء خطوطها المتعامدة والمتقاطعة والمائلة بزوايا متعددة، فتؤدي تلك السمة إلى الإحساس وكأنها رسم منظوري لبعض الأشكال الأخرى، فالشكل السداسي يمثل رسم لجزء من مكعب من منظور ما، كما في مجموعة الأشكال الآتية والمأخوذة عن كتاب (Isometric Perspective Design)^١ وهي مجموعة من الأشكال توضح كيفية تحويل بعض الأشكال المسطحة إلى مجسمة عن طريق المنظور المعتمد على زاويتي ٦٠°، ٣٠°، والخطوط العمودية، كما يعمل تراكب الخطوط فوق بعضها والذي ينتج عن استمرار بعض الخطوط وانقطاعها واستمرارها مرة أخرى بعد بعض المساحات حيث يؤدي هذا الأسلوب إلى زيادة الإحساس بالتجسيم، وهكذا تصبح هناك أكثر من طريقة لتحويل الأشكال المسطحة إلى أشكال مجسمة يستعين بها الباحث في تشكيل أعمال خزفية، تتجمع وتتراكب في الفراغ معتمدا فيها على هندسيات الفن الإسلامي.

^١ John Lock: Isometric Perspective designs, Dover Publications, INC, New York, 1981



(شکل ۳۲)
 شکل یوضح الشكل السداسی وعلاقته بالمكعب



(شكل ٣٣)

شكل يوضح مجموعة من الأشكال المرسومة بأسلوب منظوري للإيحاء بالمجسمات

تصميمات التجربة و محاور البحث

من خلال ما توصل إليه الباحث من تحليل هندسيات الفن الإسلامي و ما تحمله من قيم جمالية وشكلية في استخدامها للأشكال الهندسية البسيطة وتراكبها في منظومة متكاملة عن طريق التكرار والتراكب وتنوع الأشكال والمساحات وتوافقها وتكاملها مع منظومات أخرى متعددة في كل الأشكال و المساحات المعمارية الإسلامية سواء في المبنى الواحد أو مجموعة من المباني المتجاورة وسواء كان ذلك داخل المبنى أو خارجه، وهكذا يعد بهذا الأسلوب متوافقا من الناحية الشكلية مع فن التجهيز في الفراغ الذي يستخدم العديد من العناصر الشكلية في التوزيع في الفراغ بالطريقة التي يراها الفنان مناسبة لموضوع العمل الفني، والذي قد يستخدم فيها عناصر الطبيعة والبيئة المحيطة أي كانت لتدخل ضمن نطاق العمل الفني كمحاولة للتفاعل مع البيئة والمشاهد، وهكذا يتوافق الفن الإسلامي من الناحية الشكلية والفلسفية مع اتجاه فن التجهيز في الفراغ، وكذلك يمكن ملاحظة اهتمام الفن الإسلامي بالأسلوب الحسابي والرياضي، وان اختلف أسلوب الصياغة بينه وبين الفن الحسابي المعاصر، إلا أن من خلال كل ما سبق يرى الباحث إمكانية صياغة محاور تصميم تجربة البحث بالاستفادة من الهندسيات الإسلامية وفنون التجهيز في الفراغ و الفن الحسابي في تشكيل أعمال خزفية هندسية معاصرة وذلك أيضا من خلال ما توصل إليه الباحث من تحليل أساليب وتقنيات وفلسفة الخزف المعاصر وذلك كالآتي:

أولاً: الاستفادة من الفن الإسلامي

- الناحية الشكلية

يستخدم الباحث احد أهم سمات الفن الإسلامي وهي المفردات الهندسية والشبكيات كخطوة أولى لتصميم الشكل الخزفي، حيث يمكن من خلالها الوصول إلى علاقات متناغمة بين الأشكال المركبة أو المجموعة في الفراغ وذلك باختيار عدد من الشبكيات المتنوعة للوصول إلى توافق شكلي بين أجزاء العمل الخزفي الناتج، ثم تحديد مسارات خطية

ومساحات تختلف في نظامها عن التكرار المنتظم الذي يؤدي بنسبة كبيرة إلى شكل الفن الإسلامي المعتاد وذلك للوصول إلى أشكال جديدة يمكن أن نرى ملامح الفن الإسلامي فيها دون تكرار ما قام به الفنان الإسلامي بصورته المعروفة، كما يسعى الباحث إلى الوصول إلى شكل أكثر بساطة في الخطوط والمساحات والتكرارات ليتوافق وشكل الفن المعاصر الذي يهدف إلى التفاعل مع المشاهد الذي يبحث عن البساطة في ظل الحياة المعاصرة سريعة الإيقاع وكذلك ليتناسب و عناصر البيئة المحيطة والتي تتميز اليوم بمباني وقاعات وغرف تميل إلى الخطوط والمساحات أكثر تجريدا وقلة في التفاصيل، ويهدف الباحث من خلال ذلك أن يكون العمل الخزفي الناتج أكثر توافقا مع البيئة والحياة المعاصرة وكذلك مرتبطا بالتراث تحقيقا لهدف التفاعل بين الحضارات من خلال عمل فني يمكن أن يكون حلقة وصل بين القديم والحديث وبين الإنسان المعاصر لبيئة ومجتمع والآخر المعاصر لبيئة ومجتمع مختلف في ثقافته كهدف من أهداف فنون ما بعد الحداثة، فالمسجد المعاصر كعمارة إسلامية يتوافق مع البيئة المحيطة به خاصة في الدول الغربية وهكذا يؤدي دوره في التألف مع المجتمع والتواصل معه، ثم يبدأ الباحث بعد مرحلة التخطيط والتصميم المسطح في تحديد مستويات لتجسيم الشكل بناء على العلاقات التي يمكن إيجادها بين أجزاء العمل الواحد المكون من مجموعة أجزاء وذلك لتحقيق قيم جمالية كالتكرار والترابط بين أجزاء العمل وكامتداد بين الأجزاء وبعضها بحيث تحقق قيمة اللانهاية التي حققها الفن الإسلامي كقيمة جمالية تهدف إليها فلسفة ولتحقيق هدفه من العمل الفني، كما في (شكل ٣٤) و (٣٥) و (٣٦)،

- الناحية الفلسفية

بدراسة فنون التراث والفنون المعاصرة يتأكد للباحث أهمية الناحية الفلسفية للعمل الفني بشكل عام والخزف المعاصر والحديث بشكل خاص حيث يمثل مجال البحث الحالي، ومن دراسة تراث الفن الإسلامي من الناحية الفلسفية توصل الباحث إلى أن الفن الإسلامي لم يتوقف عند مفاهيم فلسفية وعناصر تشكيلية جامدة عن التطور والتأثير والتأثر بفنون وحضارات العالم المختلفة سواء المعاصرة أو القديمة، وإذ أدى إلى ظهور الفنون الإسلامية وتطورها أنها تناولت فنون الحضارات السابقة

عليها وصبغتها بسمات تشكيلية تتوافق وفلسفتها، وهكذا يصل الباحث إلى ضرورة الاستفادة من الفنون المعاصرة وفنون التراث على السواء للاستفادة منها في مجال التشكيل الخزفي، كما ويتسم الفن الإسلامي انه من فنون الحضارات التي تمتد إلى العصر الحالي حيث انه قد استمد فلسفته من عقيدة نؤمن بها، تحث على التفكير والتدبر والتأمل لندرك الحقيقة والجمال وهو ما يسعى إليه فن الخزف الحديث والذي يحمل مضامين فلسفية وتعبيرية تهدف إلى التواصل الإنساني فكريا وثقافيا.

ثانيا: الاستفادة من فن التجهيز في الفراغ والفن الحسابي

- الناحية الشكلية

يستخدم فن التجهيز في الفراغ أساليب تشكيلية يمكن من خلالها إثراء الأساليب التشكيلية لفن الخزف الحديث الذي يخرج من الإطار الوظيفي إلى الفن التعبيري، ومن هذه الأساليب استخدام الفراغ الحقيقي كعنصر من عناصر العمل الفني، تتيح تصميم وتنفيذ أشكال خزفية تصلح للعرض على الجدران والأرضيات والأسقف مما يتيح للخزاف اتساع نطاق التصميم وإيجاد حلول مختلفة للتشكيل تتوافق وفكرة التصميم، كما تتيح مجال أوسع في التقنيات والبحث في الخامات وإمكانياتها في مجال التشكيل الخزفي، وهكذا اتجه الباحث في التجربة إلى تصميم وتنفيذ أشكال خزفية مسطحة ومجسمة تصلح للعرض على الجدران والأرضيات والأسقف، وتحمل سمة التوافق بين تلك الأجزاء وبعضها البعض، و من خلال التحليل السابق لفن التجهيز في الفراغ والفن الحسابي يمكن للباحث تحديد منظومة التجميع والتجهيز للأشكال الخزفية في الفراغ بناءا على علاقات امتداد أو تكرار أو انعكاس للأشكال وخطوطها الداخلية التي تحد الفراغ الداخلي أو الخطوط الخارجية للشكل أو خطوط التجسيم، وفي تجربة البحث يصمم الباحث الأعمال بناءا على استغلال الأرضيات والأسقف بأشكال مسطحة ومجسمة تجسима بسيطاً، ويستخدم أيضا أسلوب تجسيم المقرنصات في عمل أشكال مأخوذة عن المقرنصات لشغل الحوائط، وهكذا يستغل الباحث كل إمكانيات شغل الفراغ الحقيقي بأشكال خزفية مجسمة ومصممة من خلال الهندسيات

الإسلامية، كما يمكن استخدام بعض أجزاء العمل في تراكيب متعددة بأساليب مختلفة إذ يمكن استغلال بعض الأشكال المصممة للأرضيات أو الأسقف لتعليقها على الحوائط في منظومة مع الأشكال المأخوذة من المقرنصات أو مع أشكال أخرى يستخدم فيها نفس التصميم، وهكذا يمكن تغيير منظومة تراكب الأشكال في أبعاد الفراغ الثلاثة، كما يستخدم الباحث أسلوب تراكب الأشكال في منظومة فراغية يستخدم أيضا أسلوب التجميع لشكل واحد من عدد من الأجزاء، حيث يتم حساب حجم العمل المراد الحصول عليه ثم يتم بناء أجزاء العمل كل على حده ويتم تجميعها قبل أو بعد الحريق والطلاء الزجاجي وذلك حسب ما يتطلبه الشكل والتصميم، ويصمم الباحث تجربة البحث بحيث يمكن الاستفادة من الأعمال في نطاق غير محدود بمكان محدد وذلك أن فن التجهيز في الفراغ قد يعتمد في كثير من الأحيان على تصميم أعماله لتتوافق مع مكان محدد، كما يصمم الباحث الأعمال على هيئة تصلح أن تكون أعمال فنية صغيرة يتم عرضها كما هي أو يمكن اعتبار بعض الأعمال نماذج يمكن تكبيرها إلى أحجام ضخمة تصلح للعرض في الأماكن المفتوحة وإن كان ذلك يتطلب تصميمات أخرى لترتيب العمل الفني من أجزاء.

- الناحية الفلسفية

تهدف فنون ما بعد الحداثة إلى التواصل مع المشاهد والخروج من إطار العمل المتحفي إلى بيئة الحياة الواقعية للمشاهد لذا نرى في أعمال فناني ما بعد الحداثة توجه إلى الطبيعة والمناطق الأثرية والمدينة، للتفاعل مع الفراغ الحقيقي المحيط بالإنسان وللتواصل معه، كما تهدف إلى التواصل مع الآخر لإعادة قراءة الاتجاهات الفكرية للإنسان في ظل اتجاهات العولمة، وهكذا اتجه الباحث إلى استخدام فنون التراث بأسلوب من أساليب فنون ما بعد الحداثة لتكون الدراسة الحالية وتجربة البحث في إطار الموضوعات الثقافية والسياسية والاجتماعية المعاصرة.

ثالثاً: الاستفادة من سمات الخزف المعاصر

- الناحية الشكلية

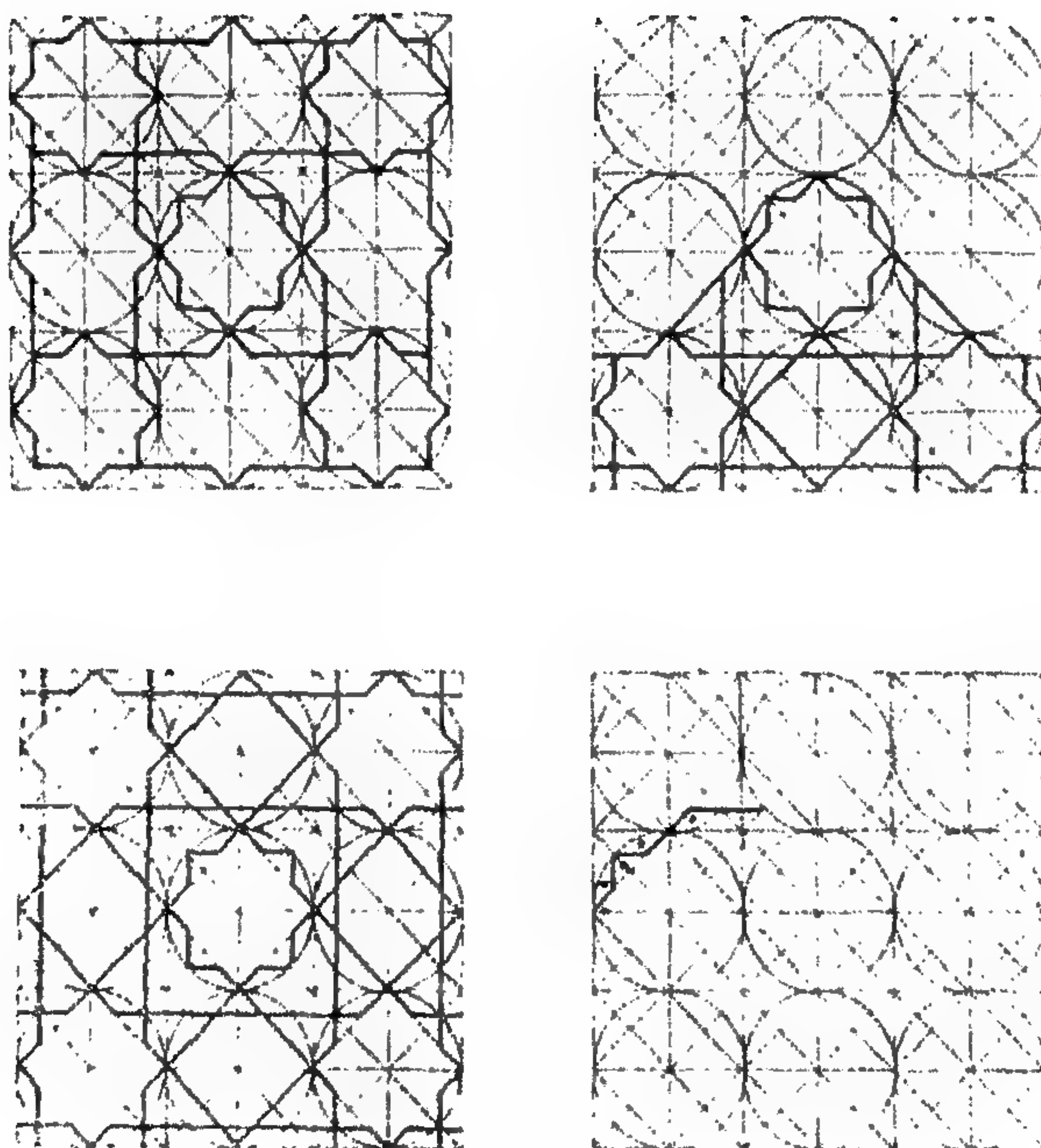
يتسم الخزف المعاصر بالعديد من السمات التي تتوافق وهدف البحث، وهذا التوافق يتناسب مع الناحية الشكلية والفلسفية، فمن ناحية الشكل والتقنية، يعتمد الباحث في تجربة البحث على الأشكال الهندسية التي هي في حد ذاتها تعد احد سمات الخزف الحديث وكذلك اعتمادها على الاستلهام من التراث وفنون ما بعد الحداثة في آن واحد، وللوصول إلى تشكيل عمل خزفي بهذه السمات يستخدم الباحث عدد من تقنيات التشكيل الخزفي الحديث بدءاً من تركيب الطينات من الطين الأسواني ونسبة من الكاولين والجروك والمواد المساعدة على الصهر والمزججة للحصول على طينات أكثر صلابة، حيث تيسر تلك الطينات الحصول على شرائح تتسم بمزيد من الصلابة لتحمل الكسر وأكثر مقاومة لانحناء و تقوس الشرائح الطينية أثناء الجفاف والحريق، فالجروك يعمل على تقليل نسبة انكماش الطينة، أما من ناحية معالجات أسطح الأشكال فيستخدم الباحث الملامس كمعالجة سطح أما المعالجة اللونية فيستخدم البطانات الملونة وأسلوب الكشط في سطح البطانات لإظهار لون الطينة في بعض الأماكن دون الأخرى تبعاً للتصميم، ويستخدم الباحث أيضاً الطلاءات الزجاجية المتنوعة بين الشفافة والمعتمة الملونة في أجزاء العمل المختلفة، سواء في الجزء الواحد أو في الأجزاء المتنوعة، و يستخدم الباحث أيضاً الملامس اللونية المختلفة في بعض الأجزاء، ويستخدم كذلك أساليب متعددة لتطبيق الطلاء الزجاجي سواء بالرش أو بالفرشاة أو بالعزل، وهكذا تتنوع النتائج وتؤدي إلى تحقيق هدف البحث، لتتجه الدراسة إلى التأكيد على دور البحث في الخامات والتقنيات الخزفية للتأكيد على القيمة التعبيرية، وإن كان هذا الاتجاه خارج حدود البحث الحالي.

- الناحية الفلسفية

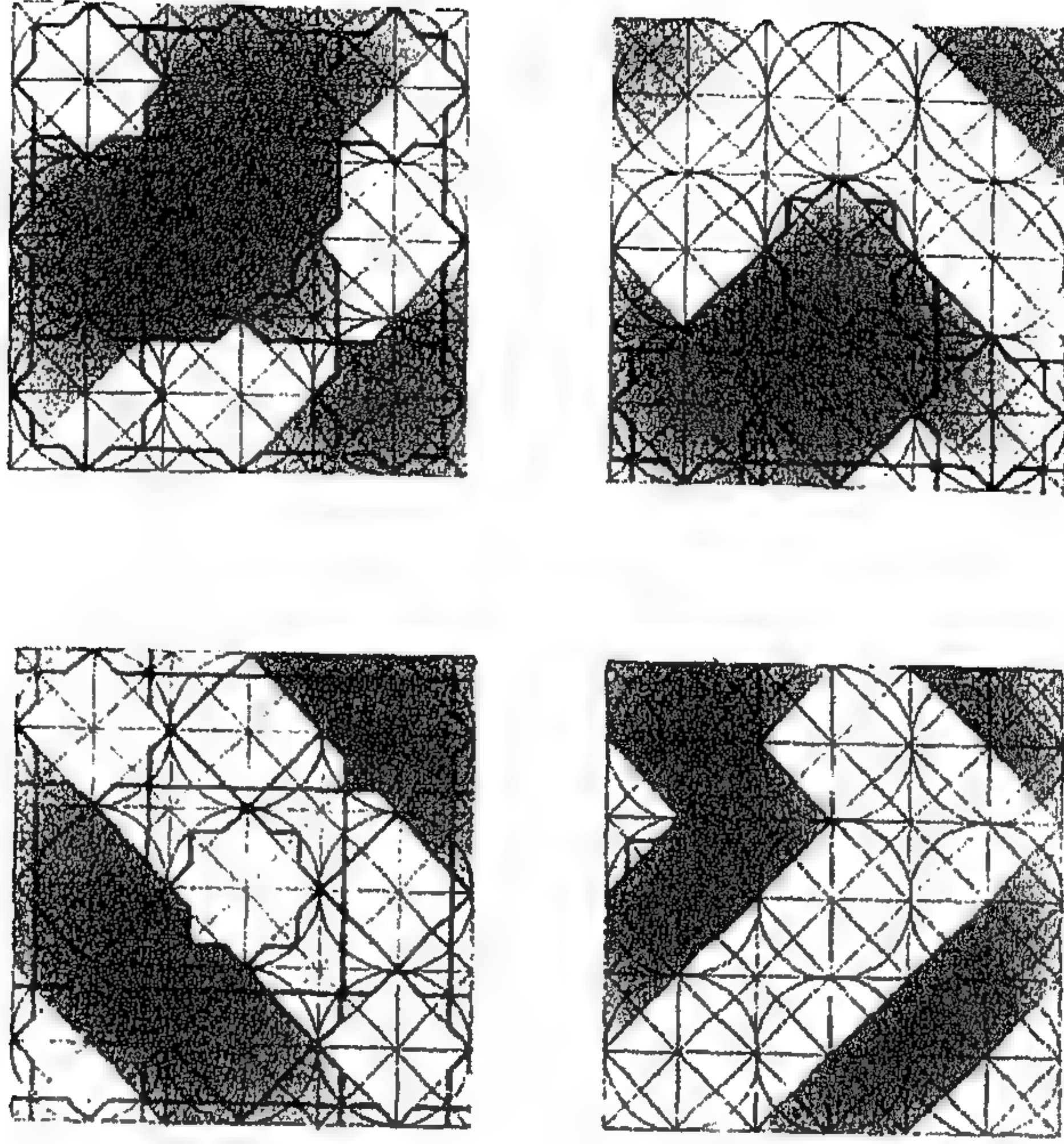
يؤكد البحث الحالي على أهمية الناحية الفلسفية من خلال البحث والدراسة في مجال الفن الإسلامي وفن التجهيز في الفراغ ومجال الخزف الحديث وسماته، ويتخذ الباحث الناحية الفلسفية محل اهتمام في تصميم وتنفيذ التجربة من خلال محاور البحث التي تحدت في فنون التراث

الإسلامى من جهة والفنون المعاصرة من جهة أخرى، حيث تم تصميم وتنفيذ تجربة البحث لتصلح للعرض داخل القاعات المغلقة أو خارجها، حيث يمكن استخدام هذا الاتجاه من التصميمات فى التنفيذ فى مواقع متعددة وبأساليب مختلفة تتناسب و مكان العرض ليؤدى فن الخزف دورا فى تنشيط التفكير الإبداعى عن طريق الربط بين الفنون المختلفة و الثقافات المتعددة والخروج إلى التجريب فى الشكل والتقنية من خلال بعد فلسفى.

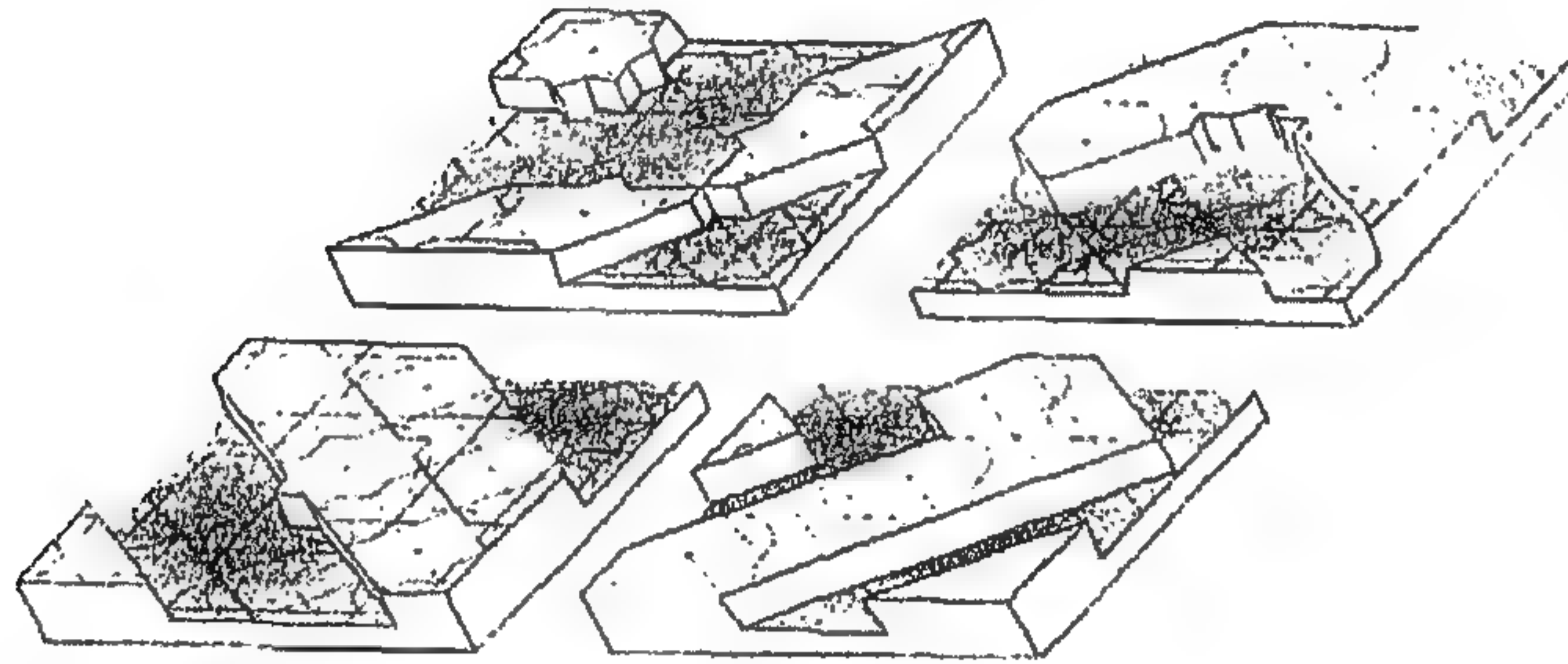
نماذج لتصميم تجربة البحث:



(شكل ٣٤)
نموذج للهندسيات الإسلامية

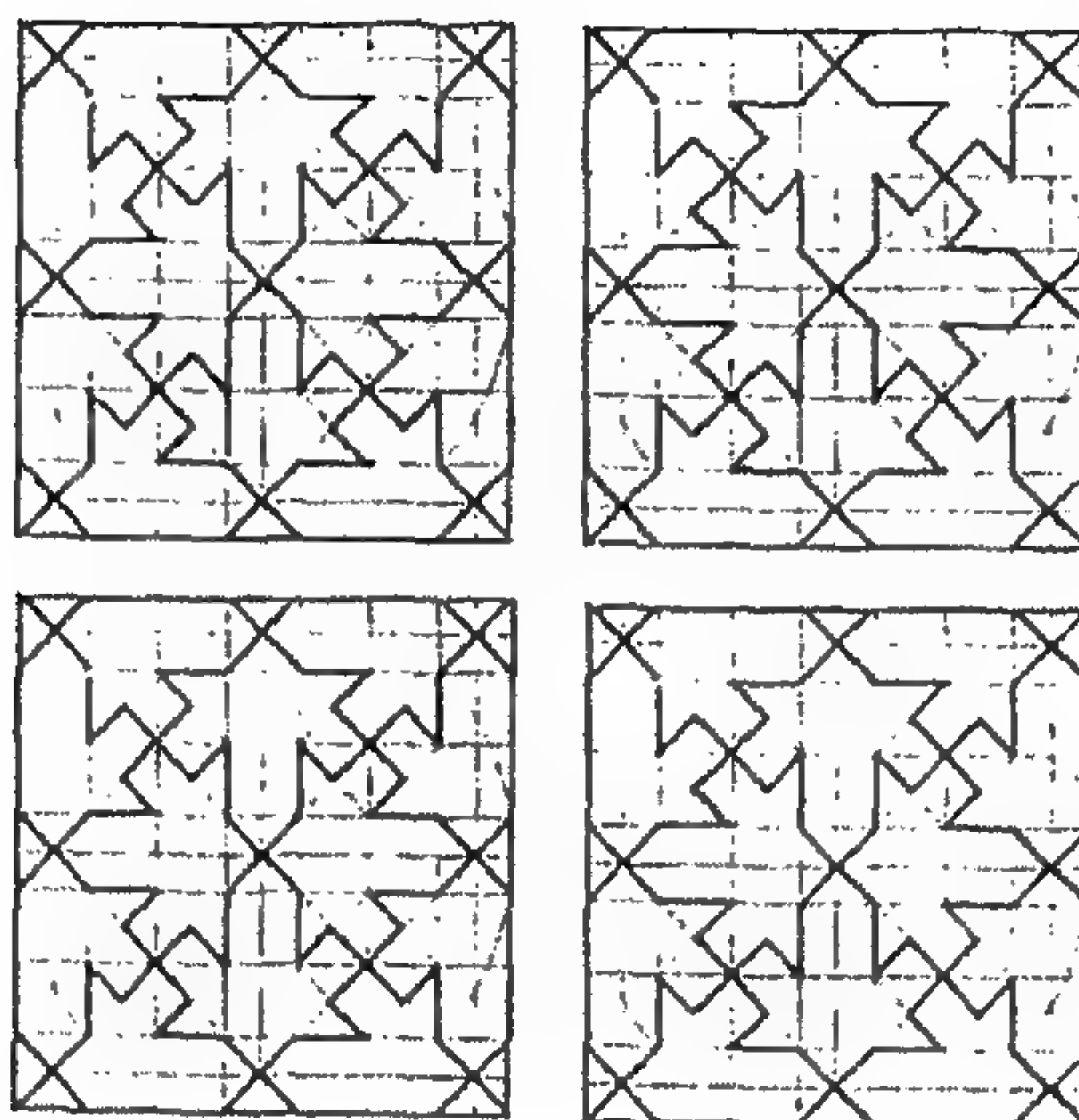


(شكل ٣٥)
نموذج لتحديد مستويات التجسيم

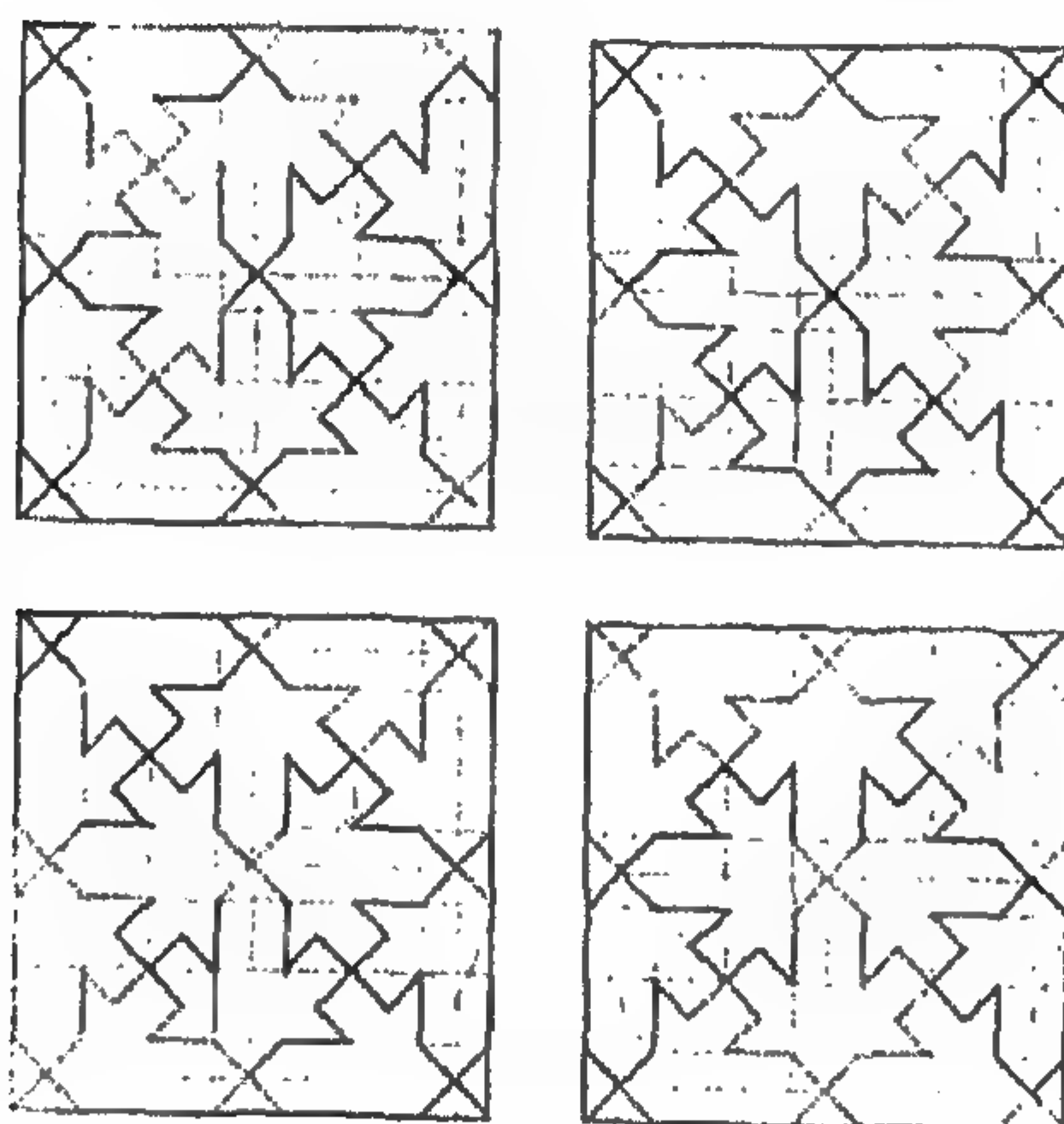


(شكل ٣٦)
تصميم شكل من خلال التجسيم البسيط لعدد من الأشكال المنظمة في الفراغ

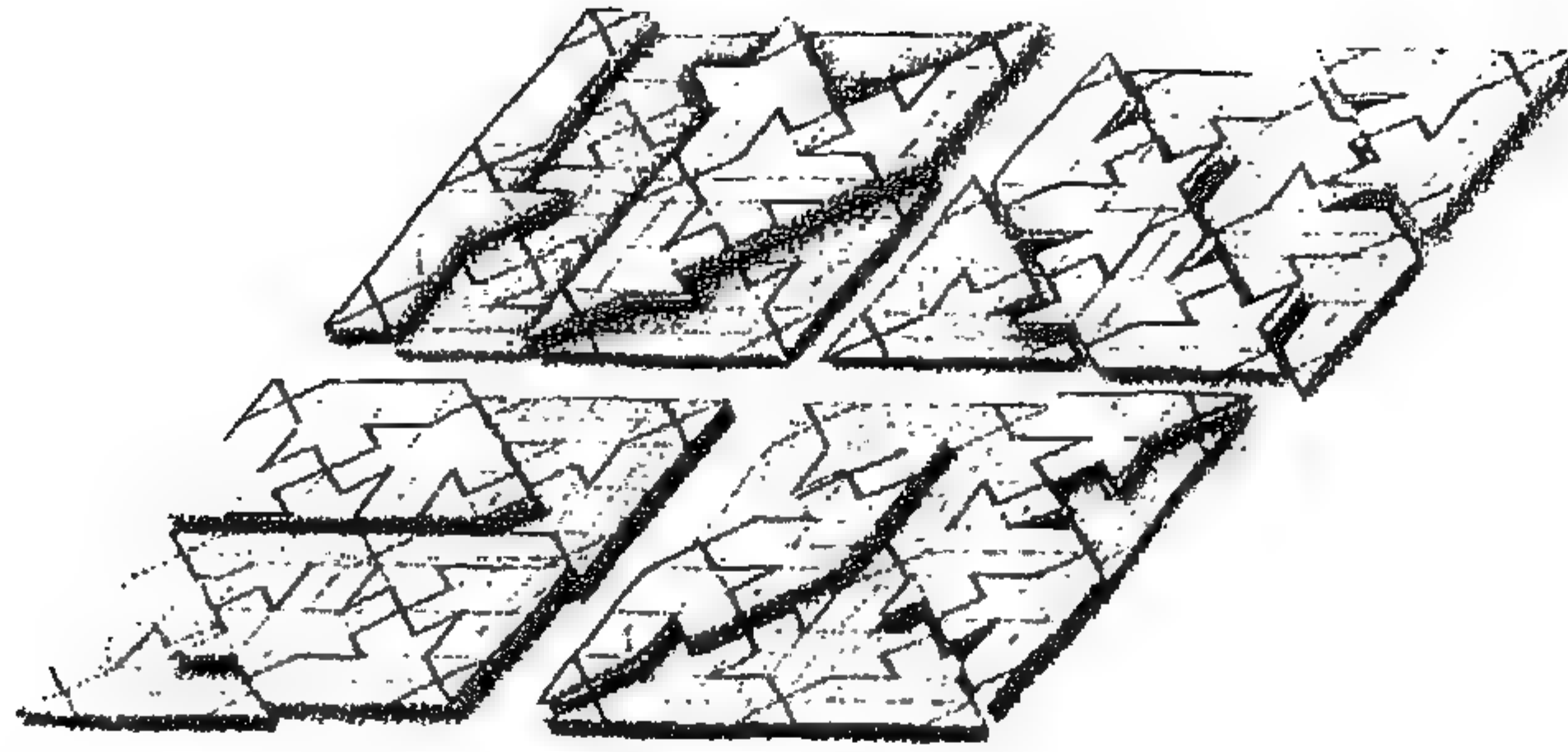
وهناك أسلوب آخر على نفس هذا النمط ولكن دون بناء جدران جانبية للمستويات المحدد تغيير ارتفاعاتها، ويتم من خلال شرائح خلفية تساعد في تغيير مستويات الشرائح كما في الأشكال الآتية



(شكل ٣٧)
نموذج آخر للشبكيات الإسلامية

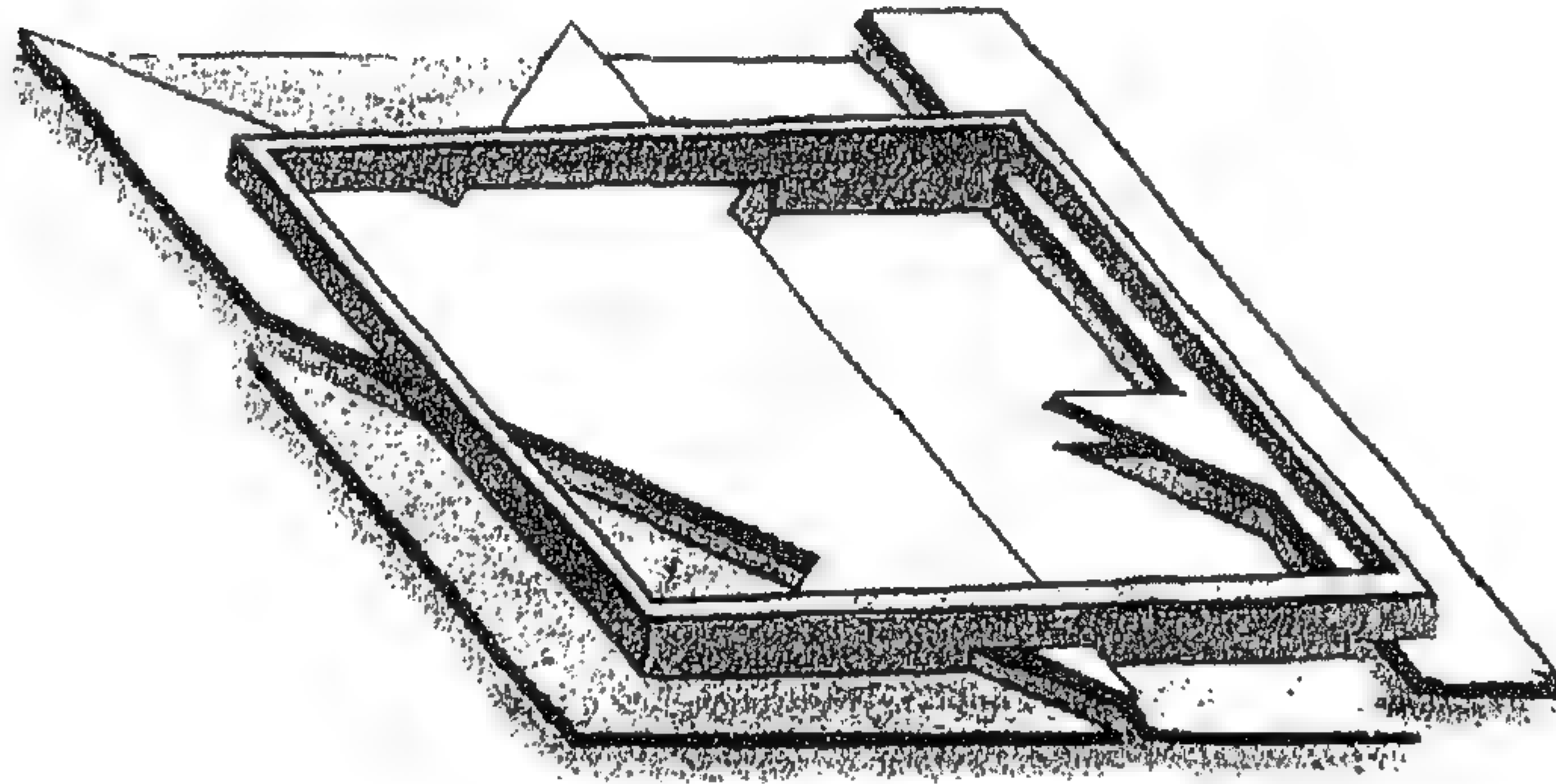


(شكل ٣٨)
تحديد مستويات التجسيم



(شكل ٣٩)
التجسيم بأسلوب آخر

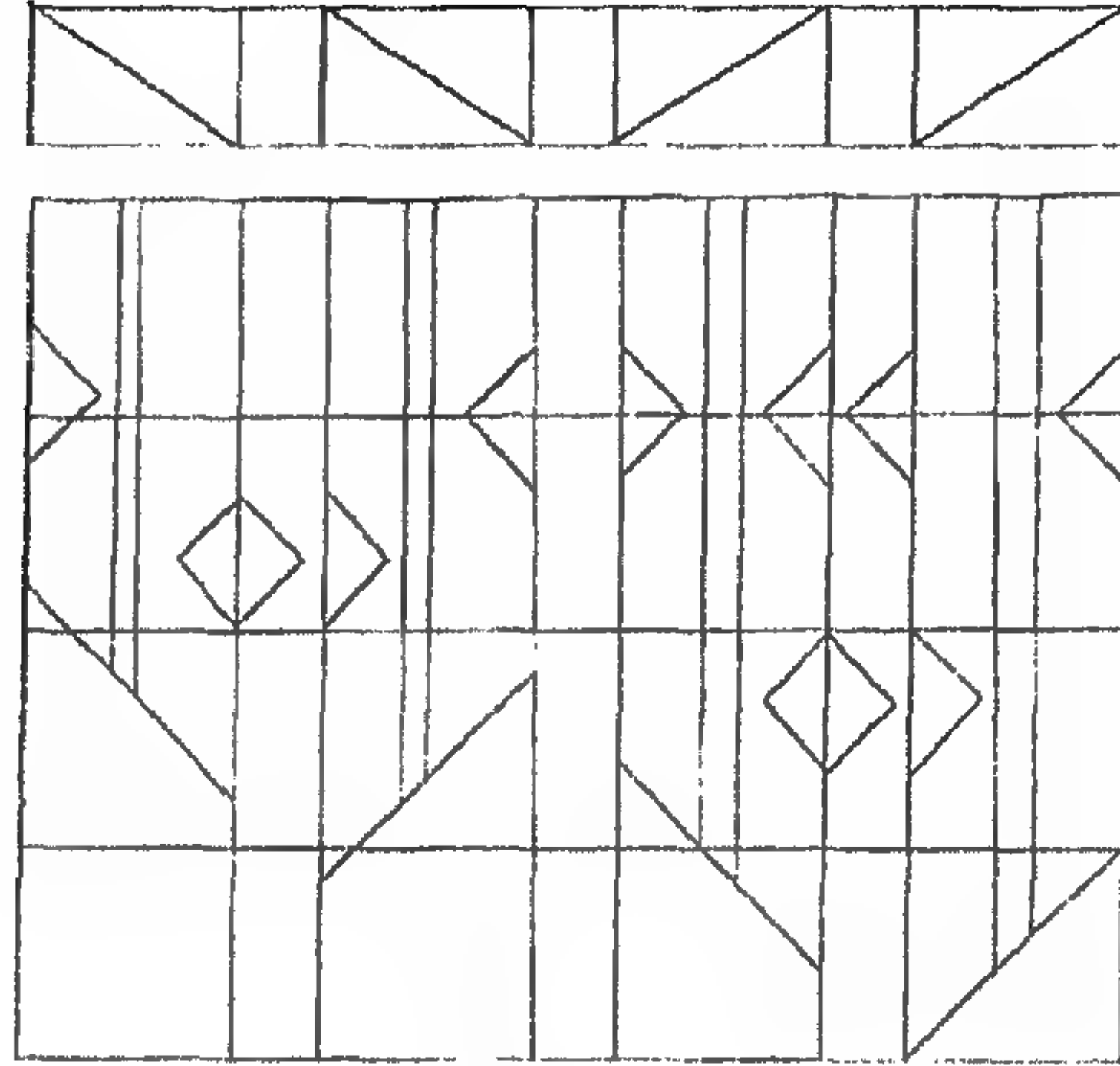
ويتم هذا الأسلوب بإضافة شرائح متعامدة على الشرائح المحددة في التصميم في خلفية الشكل كما يتضح في (شكل ٤٠)



(شكل ٤٠)
تصميم لنموذج خلفي لمسطح خزفي

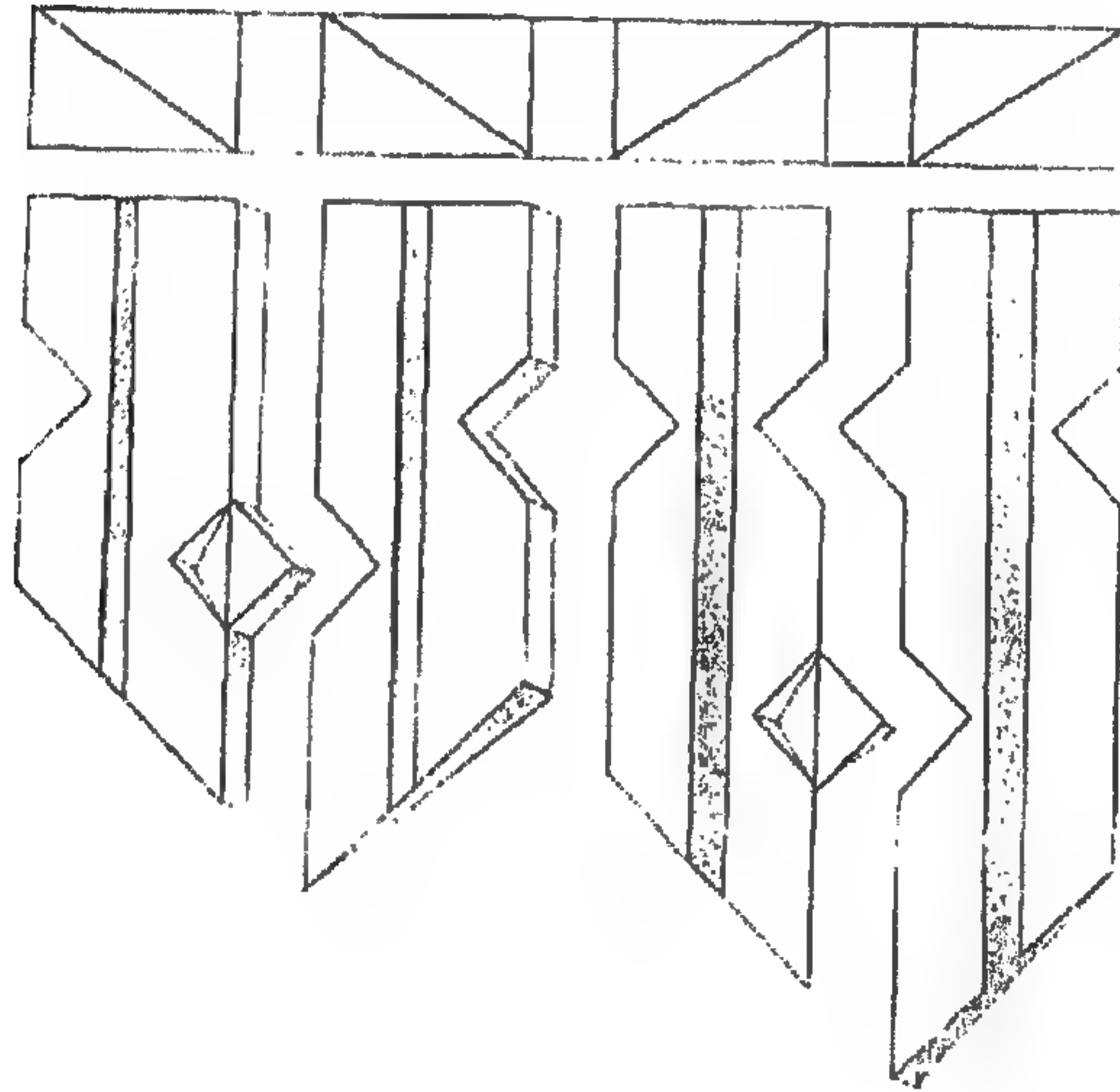
وهذا الأسلوب يعمل على وجود فراغات فاصلة بين الأسطح مما يضيف عمقا إلى التجسيم الذي يثرى البعد الثالث ويضيف إلى حيوية الشكل لما للفراغ من دور هام في الإحساس بالبعد الثالث وإبراز لقيمة الأسطح والمجسمات في الفراغ الحقيقي للمكان.

أما التجسيم بأسلوب المقرنصات فيستخدم الباحث ما توصل إليه من سمات المقرنص في تصميم أشكال خزفية تعتمد على الشبكية البسيطة سواء من خلال المقطع الرأسي أو الأفقي للتصميمات والأشكال كما في مجموعة الأشكال الآتية



(شكل ٤١)

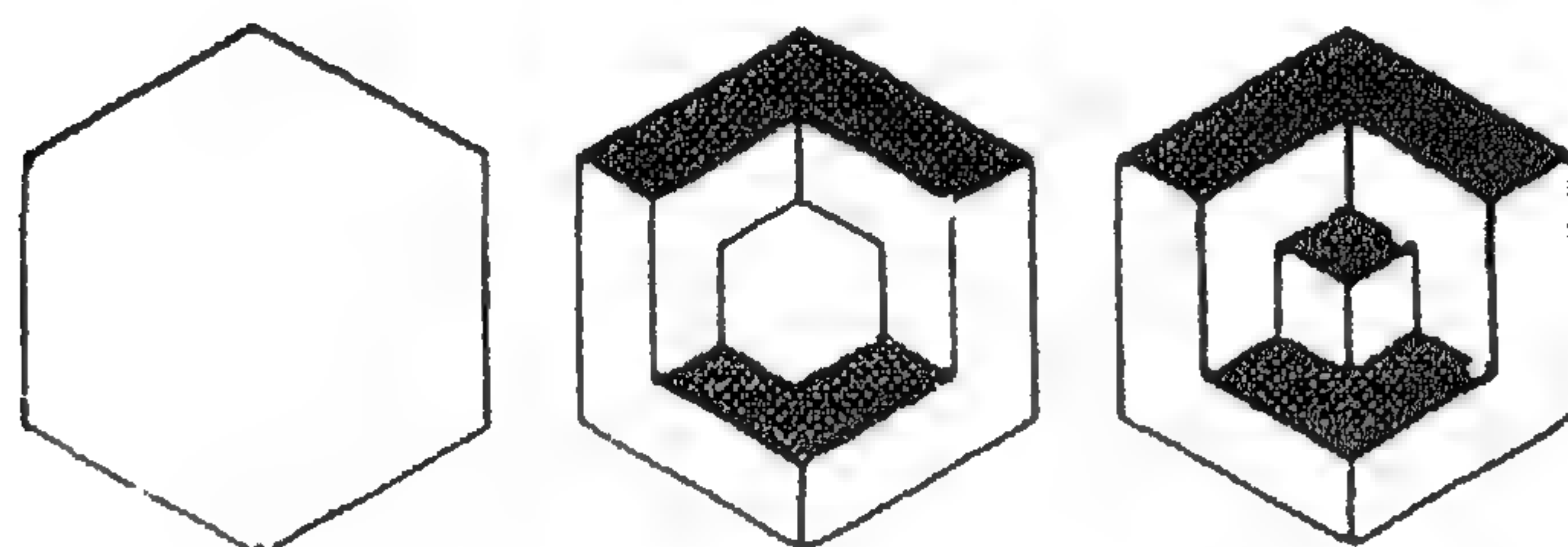
شكل يوضح تصميم لأشكال معتمدة على المقرنص من خلال شبكيات بسيطة من تصميم الباحث



(شكل ٤٢)

شكل يوضح استخدام البعد الثالث في تجسيم أشكال معتمدة على المقرنص

والأسلوب الثالث من أساليب التجسيم فى البحث الحالى يتم من خلال ما يوحى به الشكل الهندسى من منظور لأشكال مجسمة ويمكن الاستفادة به فى مجال البحث بتنفيذ أشكال خزفية هندسية معتمدة على هذا الأسلوب إلى جوار الأشكال المنفذة بالأساليب الأخرى، وهذا الأسلوب يتعامل مع الفراغ المحيط بشكل أكبر كما يتحول فيه الشكل المسطح إلى مجسم ثلاثى الأبعاد بشكل واضح كما فى أسلوب المقرنصات، ويتطلب هذا الأسلوب المزيد من الرؤية المتعمقة للخطوط المسطحة إذ تتحول الخطوط المائلة فى التصميم المسطح إلى خطوط متعامدة أو مائلة فى مستوى آخر من الفراغ، فالشكل السداسى على سبيل المثال يبدو كرسـم منظورى لشكل المكعب كما فى (الشكل ٤٣)، حيث تتحول الخطوط المائلة التى هى أضلع للشكل السداسى إلى خطوط متعامدة تمثل أضلع لمكعب يرى من زاوية رؤية هى امتداد لقطر المكعب.



(شكل ٤٣)
السداسى والمكعب كمنظور

ويستخدم الباحث هذا الأسلوب فى تصميم شكل يعتمد على جزء من شكل المكعب حيث يرى خطه الخارجى على شكل السداسى وهو من الأشكال الهندسية الأولية التى تنتج الشبكيات والمساحات الهندسية الإسلامية من خلال تراكيها وتكرارها، والتى تؤدى فى النهاية للوصول إلى حالة التوافق بين الأجزاء وبعضها البعض وبين الجزء والكل، ويحاول الباحث الاستفادة من تنوع تقنيات تنفيذ الهندسيات الإسلامية التى توصل لها فناني ذلك العصر فى استخدامها بصور مختلفة فى العمارة الإسلامية و الأعمال الخزفية والخشبية وأدوات الحياة اليومية على

اختلاف أشكالها وخاماتها، والذي يساعد فى الوصول إلى تعدد تقنيات تنفيذ الشكل الخزفـى.

محاور تصميم تجربة البحث:

يستخدم الباحث فى تجربة البحث نتائج التحليلات التى توصل إليها من خلال محاور البحث الثلاثة لتحقيق هدف البحث وهو استخلاص مجموعة من المحاور التصميمية لأشكال خزفية قائمة على الاستفادة من الدراسات التحليلية للهندسيات الإسلامية لإنتاج أشكال مجمعة ومركبة من شكلين أو ثلاثة أو أكثر كعمل واحد منظم فى الفراغ، ويشمل الإطار النظرى للبحث تحليل هندسيات الفنون الإسلامية كمحور أول، ثم فنون ما بعد الحداثة وخاصة فن التجهيز فى الفراغ لارتباطه بموضوع البحث كمحور ثان، ثم فن الخزف المعاصر لتحقيق هدف البحث، وتتلخص منهجية البحث والتحليل فى النقاط الآتية:

- التحليل التاريخى للفنون الإسلامية للوصول للنقاط التى يمكن الربط بها بين محاور البحث تشكيميا وفلسفيا
- التحليل الفلسفى للفنون الإسلامية للوصول لمضمون الفن الإسلامى وعلاقة الشكل بالمعنى
- تحليل الهندسيات الإسلامية من شبكيات وعناصرها الأولية كأشكال هندسية بسيطة وعلاقاتها ببعضها البعض فى الشبكية من خلال أنماط التكرار المختلفة
- تحليل الهندسيات الإسلامية من واقع العمارة والفنون الإسلامية المختلفة
- تحليل العلاقات بين نظم الهندسيات الإسلامية المركبة فى الفراغ الداخلى والخارجى للعمارة الإسلامية
- استخدام القيم الجمالية والعناصر التشكيلية للفن الإسلامى فى صياغة تصميم أكثر بساطة فى العلاقات الخطية والشكلية للتوافق مع الفنون المعاصرة الأكثر تجريدية

- التحليل التاريخي لفنون ما بعد الحداثة للوصول للعلاقة القائمة بينها وبين فنون التراث التي تشكل محورا من محاور البحث
- التحليل الفلسفي لفنون ما بعد الحداثة للوصول إلى النقاط التي يمكن أن تجمع بينها وبين فنون التراث والاستفادة منها في تجربة البحث
- التحليل الشكلي لبعض فنون ما بعد الحداثة والمرتبطة بموضوع البحث كفن التجهيز في الفراغ والفن الحسابي
- التحليل الفلسفي و التاريخي لفن الخزف المعاصر للوصول إلى القيم الجمالية والشكلية التي يمكن أن تفيد تصميم أشكال التجربة

ومن نتائج التحليلات السابقة توصل الباحث إلى مجموعة من المحاور التصميمية التي تعتمد على الأسس التشكيلية والقيم الجمالية لمحاور البحث الثلاثة والتي تتلخص في:

- يعتمد الباحث في التصميم على الأشكال الهندسية البسيطة
- يقوم الباحث بتحليل الأشكال الهندسية إلى مساحات وخطوط خارجية بناءا على شبكيات الهندسيات الإسلامية والخطوط المائلة و زوايا ميلها
- يقوم الباحث بتجسيم الأشكال الهندسية المسطحة
- يصمم الباحث أعمال التجربة بناءا على بعض القيم الجمالية في الفن الإسلامي كالتكرار بأنماطه و التراكب والإيقاع الحركي
- يستخدم الباحث في تصميم أعمال تجربة البحث أساليب فن التجهيز في الفراغ والفن الحسابي في مراعاة أن الشكل يتكون من أكثر من جزء والعلاقة بين الأجزاء تقوم على أساس علاقات رياضية وهندسية
- يتخذ الفراغ قيمة هامة في تصميم كل أعمال التجربة، ويكون الفراغ جزء من تكوين الشكل و جزء هام في علاقة أجزاء العمل الواحد

- يستخدم الباحث فكرة التركيب والتجميع بين الأشكال الخزفية كأجزاء منفصلة أو كأجزاء يتم تجميعها عن طريق مسامير أو شرائح معدنية
- يستخدم الباحث الخامات المعدنية كخامة مختلفة عن الطينيات في التشكيل الخزفي كتنوع في الخامات، ولتحملها درجات حرارة الحريق في الأفران الخزفية، كما وان تنوع الخامات يتوافق مع أعمال الفن الإسلامي وكذلك فن التجهيز في الفراغ وأيضا فن الخزف المعاصر
- يستخدم الباحث تقنية الشرائح كتقنية من تقنيات الخزف المعاصر وباستخدام الطينيات المركبة
- يصمم الباحث بعض أعمال التجربة على أساس وجود مسطحات تسمح باستخدام تقنيات الطلاء الزجاجي
- يستخدم الباحث في أعمال التجربة معالجات السطح الخزفي المختلفة من ملامس وبطانات وطلاءات زجاجية متنوعة كتقنيات يتسم بها الخزف المعاصر

تجربة البحث:

العمل الأول:

يتكون العمل الأول من أربع قطع خزفية، تتناقص في الطول بالتوالي، وتتشكل على هيئة متوازي مستطيلات من الشرائح الطينية، والقاعدة مثلثة الشكل وتنتهي من الجهة الأخرى بنهاية مائلة، يحتوى كل شكل على سطح مستطيل شق فيه الباحث قطع طولى يمكن من خلاله رؤية الفراغ الداخلى للشكل، وتتوازي خطوط القطع مع الخطوط العمودية للشكل وتتحرك بزوايا مائلة لتحداث نوع من التكرار والترديد لبعض الأجزاء المثلثة الزائدة أو الناقصة عن الخط الخارجى للشكل، وأسطح الشرائح ذات ملمس منتظم من خطوط صغيرة طولية وعرضية ومائلة، والأشكال مطلية بالطلاء الزجاجى الأزرق والأخضر والأصفر.

التصميم الإسلامى فى العمل:

يعتمد الباحث فى هذا العمل على مجموعة من القيم الجمالية والصياغات التشكيلية فى الفن الإسلامى، بداية من أسلوب بناء المقرنصات الذى يعتمد على تجسيم أجزاء من الشبكية والتي استخدم الباحث شكل مجرد ومبسط منها، ثم يعتمد الباحث على مفهوم التكرار فى الفن الإسلامى حيث يعتمد على التكرار فى الشكل بالنسبة إلى القطع الأربع التى يتكون منها الشكل النهائى وأيضاً فى تكرار الخطوط المائلة والمتوازية و المتعامدة والتي تشكل مجموعة من المثلثات والمربعات التى فى مجملها تشكل نوع من النظامية التى تتميز بها الشبكيات الإسلامية، والتكرار بالصورة التى استخدمها الباحث هو تكرار غير منتظم ولكنه يتبع العلاقات الرياضية والهندسية ويهدف الباحث من تغيير إيقاع التكرار إلى الابتعاد عن النسخ من هندسيات الفن الإسلامى، وفى نفس الوقت هو محاولة للتبسيط التى هى سمة الفنون المعاصرة.

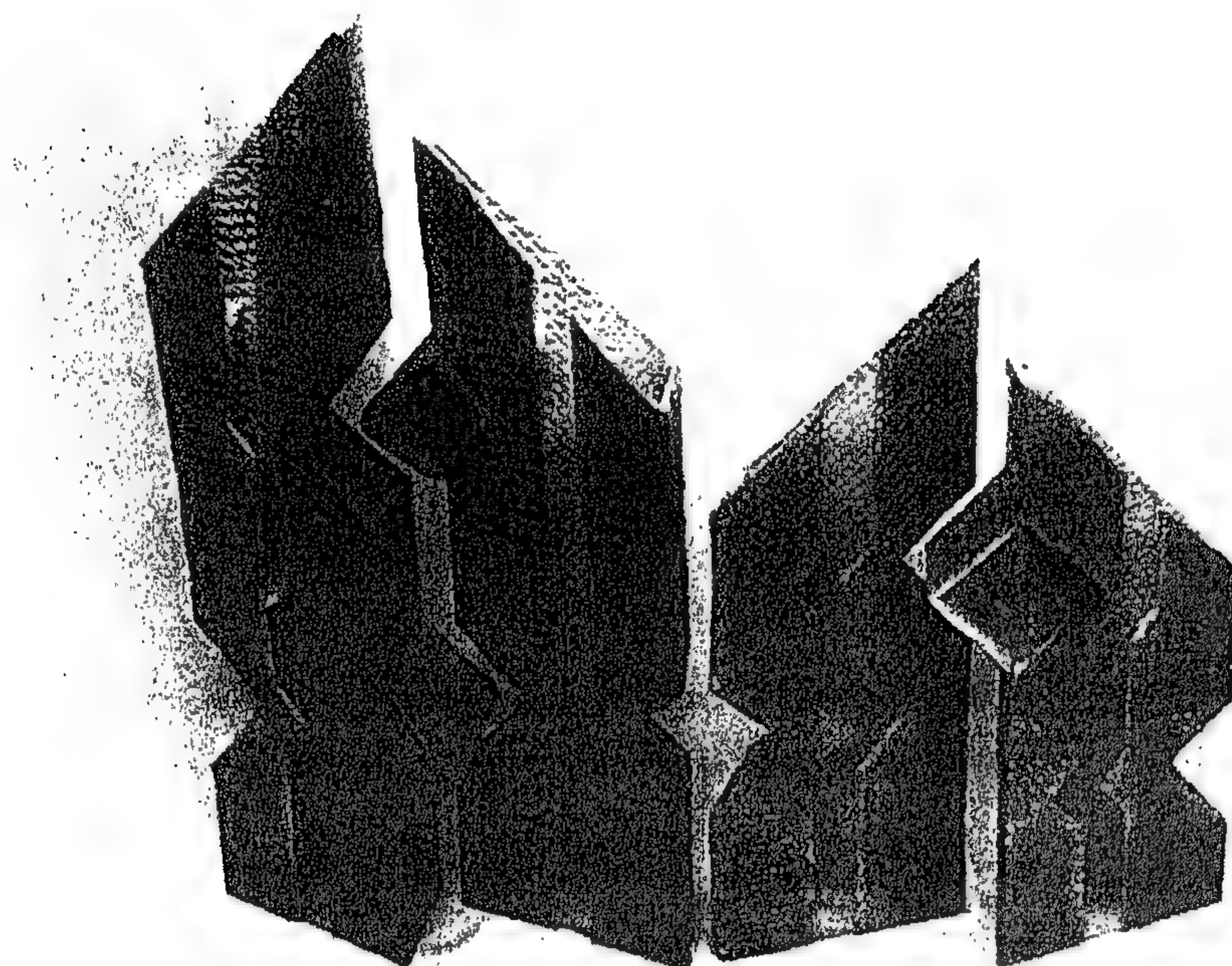
التصميم التركيبي والتجميعي:

يعتمد الباحث في هذا العمل على فكرة الأعمال المجمعة والمجهزة في الفراغ بأكثر من أسلوب في آن واحد، فهذه الأشكال الأربعة يمكن أن تعلق متدلية من السقف كالمقرنصات، كما يمكن أن توضع في وضع مقلوب على مستوى افقى لتشكل امتداد افقى أو تتراص في عدة أوضاع كما في الصور (٧١، ٧٢، ٧٣)، وهكذا يمكن لمجموعة الأجزاء أن تشكل تناغم وتوافق مع بعضها البعض ومع أشكال أخرى في الفراغ المحيط من خلال العلاقات الخطية والشكلية واللونية والتناغم الذى تحدثه العلاقات الرياضية والهندسية، كنظام يحكم مفردات العمل التى يتميز بها الفن الإسلامى، كما تؤدي الأوضاع المختلفة التى يمكن أن تجمع بين أجزاء العمل إلى تنوع شكل الفراغ الداخلى الذى يتوافق ويتناغم مع الفراغ الحقيقى المحيط بمجموعة الأعمال.

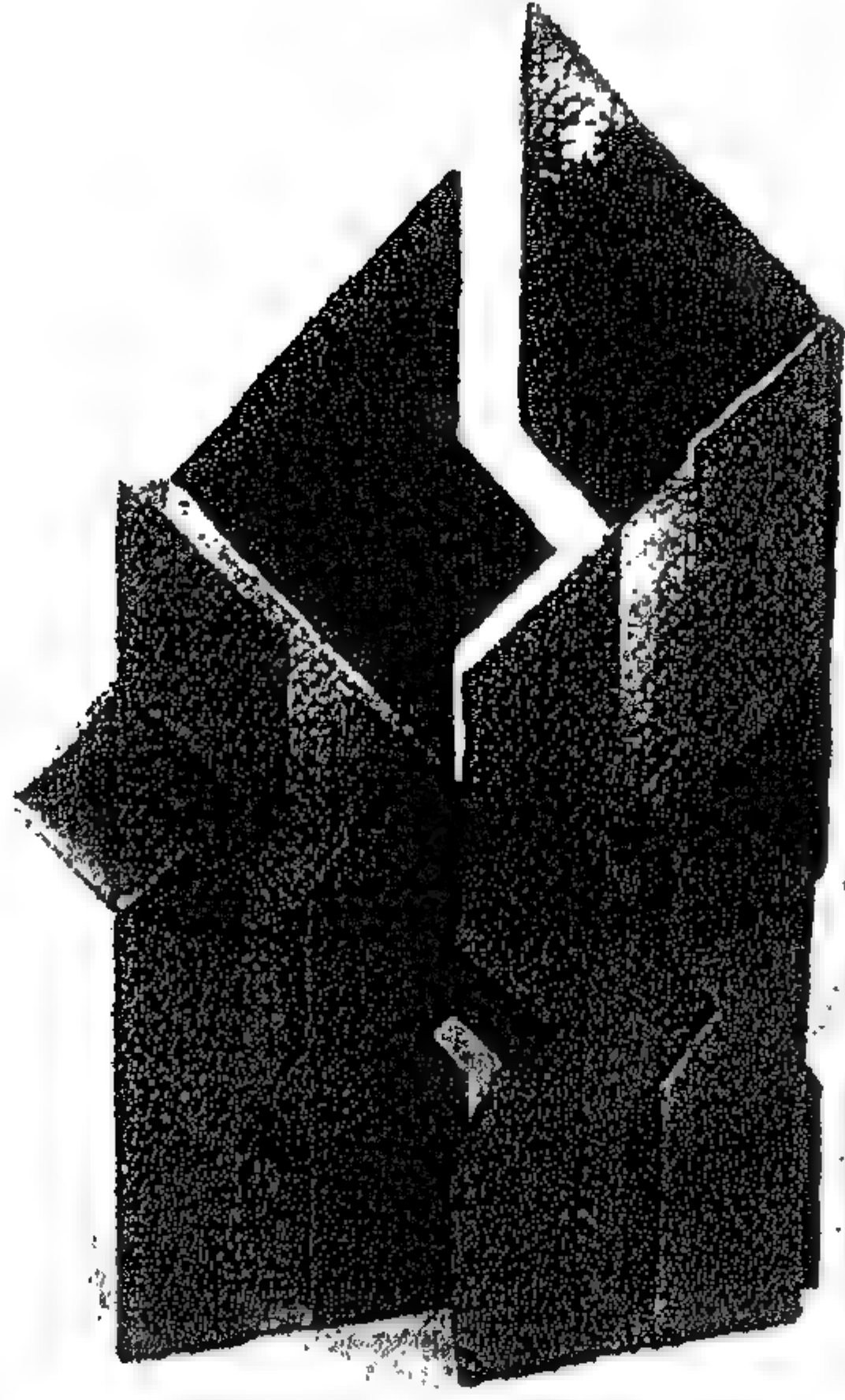
التصميم والخزف المعاصر:

استخدم الباحث بعض السمات الشكلية والفلسفية التى يتسم بها الخزف المعاصر بدءاً من التشكيل بأسلوب الشرائح للحصول على أشكال هندسية لها علاقة بالتراث بالرغم من الصياغة الشكلية المعاصر، كما يستخدم الباحث الملامس المضغوطة على الشرائح، ثم تشكيل العمل الواحد على هيئة مجموعة من الأجزاء المتشابهة والمتوافقة التى يكمل كلا منها المجوع الكلى وتتميز الأشكال بالتنوع فى الحجم والإيقاع الخطى، كما يستخدم الباحث خامة الطينة المركبة من الطين الأسوانلى والبولكللى والجرك الناعم بنسبة ٢:١:١ هذا بالنسبة إلى خامة الطين، أما الطلاء الزجاجى فقد استخدم الباحث الطلاء الزجاجى الأبيض المطفأ الجاهز وأضاف إليه نسبة ٧٪ من كربونات النحاس و ١٠٪ من أكسيد الرصاص الأحمر ، للحصول على طلاء زجاجى اخضر، ثم تطبيقه بطريقة الرش ثم أضاف طبقة أخرى من الطلاء الزجاجى الأزرق اللامع الشفاف فى الجزء الخلفى من الشكل مع إضافة جزء من رش الطلاء الأزرق فوق الطلاء الأخضر للحصول على تراكب لوني، أما

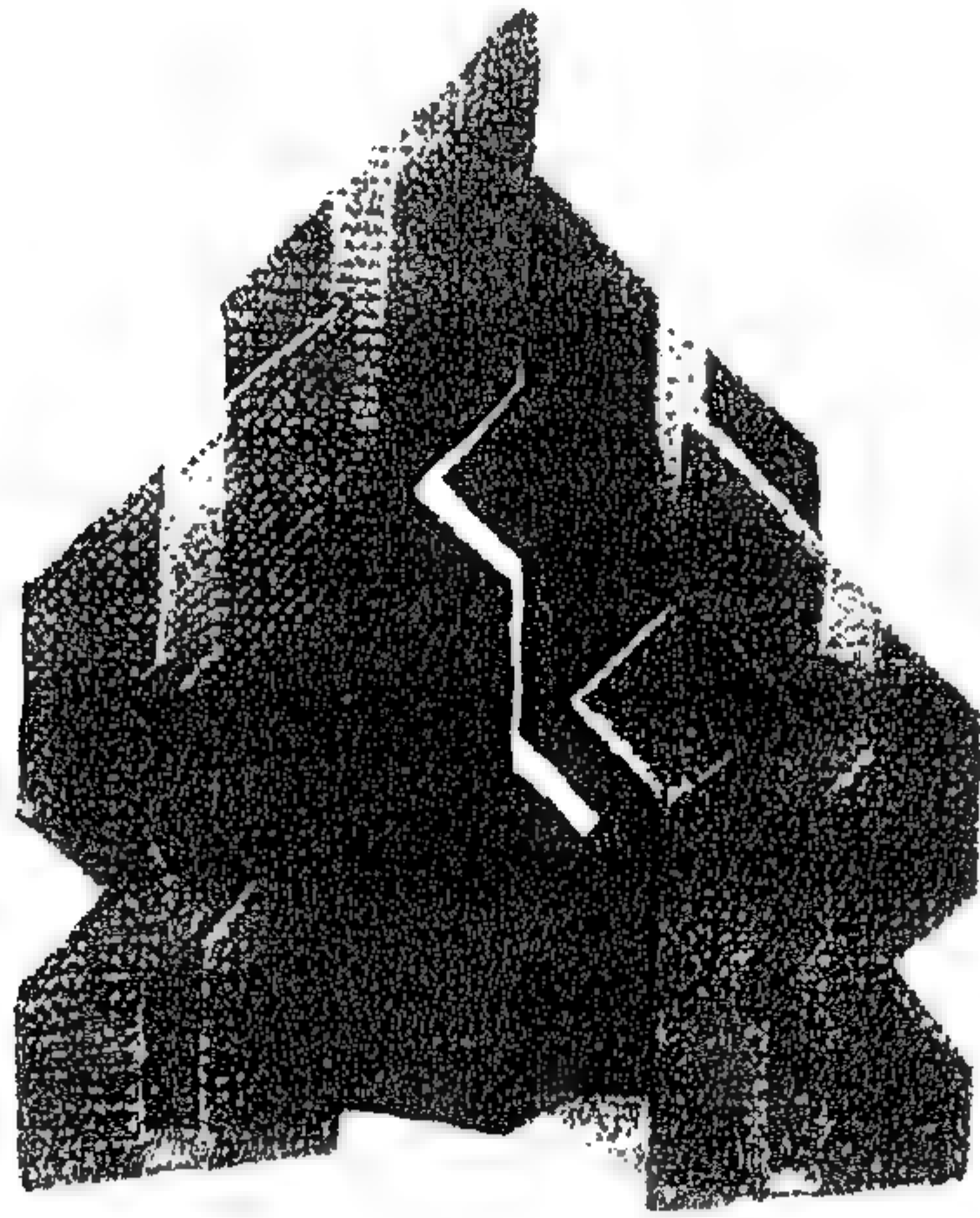
الأجزاء الداخلية من الشكل فكانت من الطلاء الأصفر المطفأ، وتم حرق الشكل في الفرن الكهربائي عند درجة حرارة حوالي ٩٥٠ م° ، وهذه التطبيقات هي من ضمن سمات فن الخزف المعاصر.



(صورة ٧١)
مجموعة من الأشكال على هيئة المقرنص ترى من اتجاه واحد



(صورة ٧٢)
علاقة أخرى لنفس مجموعة الأشكال السابقة ترى من كل الاتجاهات



(صورة ٧٣)
تكوين آخر لنفس المجموعة في الفراغ

العمل الثانى:

يتكون هذا العمل من مجموعتين مختلفتين فى التشكيل، المجموعة الاولى عبارة عن اربع بلاطات مربعة و مجسمة إلى مستويين، كل بلاطة تم تقسيمها إلى اجزاء تعلو الاخرى فى مستوى آخر بناء على نظام شبكية واحدة، وهذه المجموعة مطلية بطلاء زجاجى اخضر، اما المجموعة الاخرى فتم تشكيلها على هيئة قضبان ذات اقطار مختلفة من شرائح الطينة، وتتخذ القضبان اتجاهات متعامدة ومائلة بزاوية 45° ، وتوضع هذه المجموعة فى المسافات الفاصلة بين اجزاء المجموعة الاولى، لتشكل نوع من التراكب بينها وبين المجموعة الاولى، وقد طليت هذه المجموعة بطلاء زجاجى متداخل بين اللون الاصفر والاخضر، والمجموعة الثانية يمكن تركيبها مع مجموعة اخرى لتشكل عمل اخر هو مجموعة العمل الثالث، وهكذا يمكن الحصول على تصميمات لاشكال خزفية تصلح ان تشكل تكوين فى الفراغ مع عدد من المجموعات الاخرى، لتشكل مع كل مجموعة رؤية جديدة وعلاقات وقيم تشكيلية وجمالية متنوعة.

التصميم الإسلامى فى العمل:

يستخدم الباحث فى تصميم وتشكيل المجموعة الاولى (البلاطات) من هذا العمل باستخدام احد شبكيات الهندسيات الاسلامية ، ويستخدم الباحث خطوط الشبكية للحصول على عدد من المساحات تم تجسيمها، ويبعد الباحث عن استخدام نفس مسارات الخطوط فى الشبكية للحصول على اشكال مختلفة عن ما هى عليه فى تراث الفن الإسلامى، وتؤدي نظامية الخطوط وعلاقاتها إلى احساس المشاهد بعلاقتها بالفن الإسلامى، بينما يستخدم الباحث فى المجموعة الثانية المشكلة من القضبان بعض اساسيات بناء الشبكية التى تعتمد على تكرار الخطوط المتعامدة والمتقاطعة بزاوية 45° ، ليتخذ الشكل الرئيسى لكل جزء هيئة المربع الذى هو ايضا احد المفردات الهندسية للشبكية الاسلامية، وهكذا تعمل

المجموعتين على تحقيق بعض القيم الجمالية من الفن الإسلامى فى تشكيل خزفى معاصر.

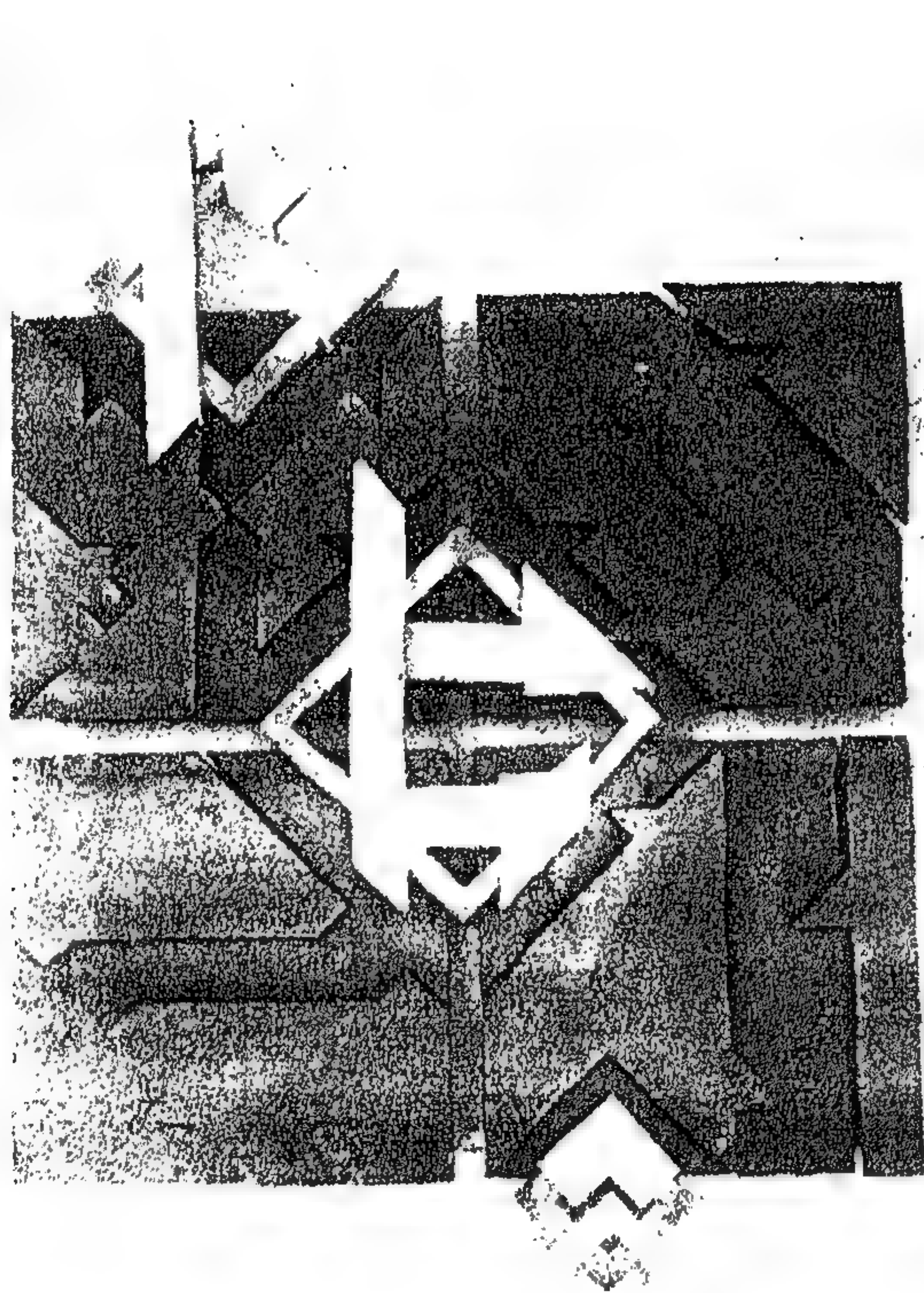
التصميم التركيبى والتجميعى:

صمم الباحث ونفذ العمل على هيئة مجموعة من الاشكال تظهر قيمتها الجمالية من خلال علاقة اجزائها ببعضها البعض، وتلك الاجزاء تكتمل رؤيتها من خلال توزيع اجزاء العمل فى الفراغ، وهذه الاشكال يمكن توزيع عناصرها على الجدار كمعلقة، كما يسمح نظام تصميمها إلى زيادة اجزائها إلى اعداد اكبر لتمتد من الجدران إلى الاسقف أو الارضيات أو كلاهما، ليشكلوا عملاً مجهزاً فى الفراغ يمكن للمشاهد ان يقف أو يسير بين اجزائه وليملأ الفراغ الحقيقى، والذي يساعد على امكانية امتداد التصميم هو سمة التكرار الموحى باللانهاية التى تتسم بها هندسيات الفن الإسلامى والتى يتناولها الباحث فى تصميم الاعمال مع تغيير ايقاع الخطوط و المساحات بما يتناسب مع التشكيل الخزفى المعاصر شكليا وفلسفيا.

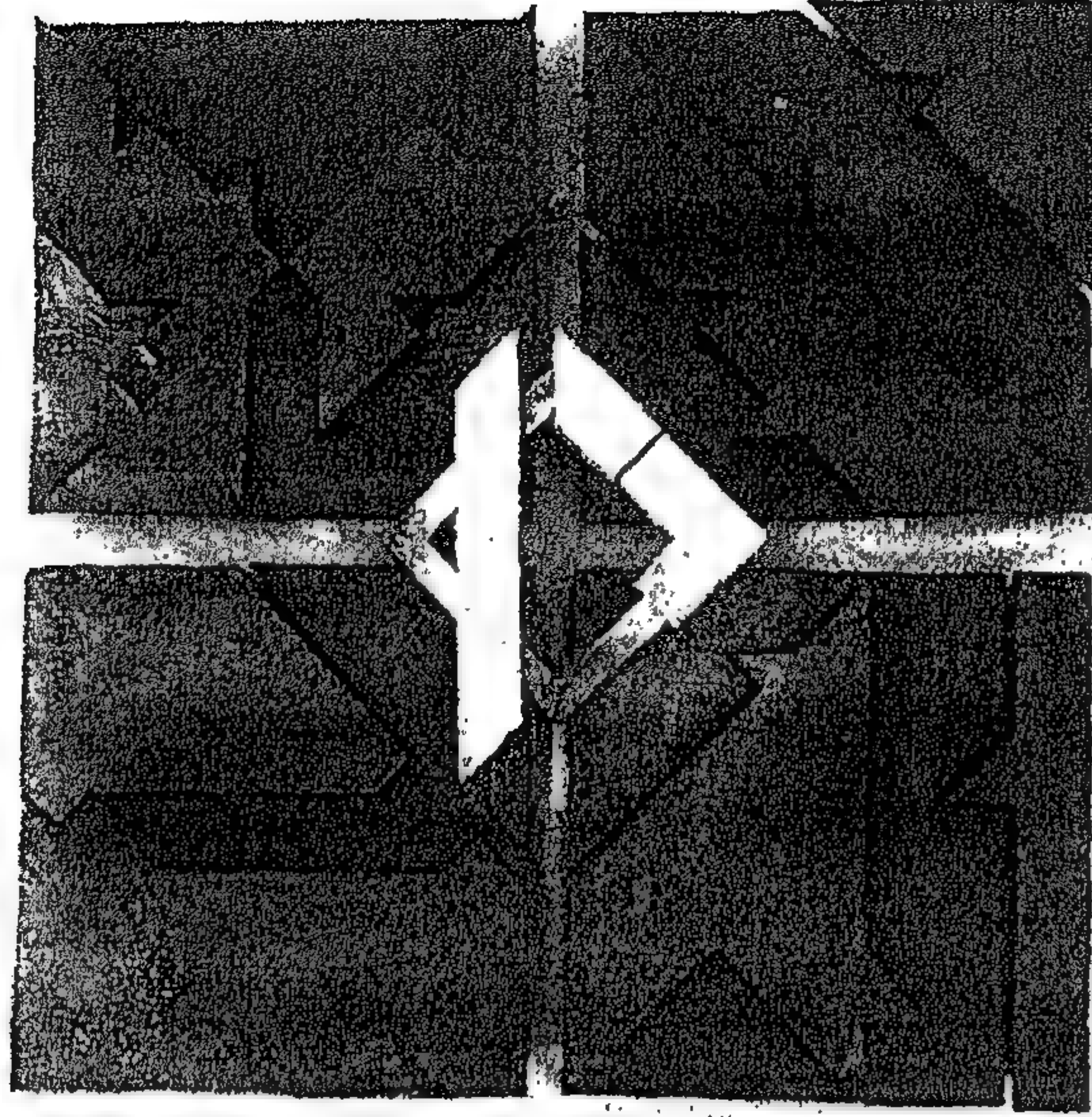
التصميم والخزف المعاصر:

ارتبط الباحث فى تصميم العمل بتحقيق محاور البحث، فالرؤية المعاصرة للاستفادة من التراث، وإيجاد علاقة فلسفية بين التراث والفنون العالمية المعاصرة هى من سمات الخزف الحديث وذلك بالإضافة إلى الشكل الهندسى الذى يستخدمه الباحث فى كل أعمال التجربة، أما بالنسبة للتقنيات التى تبدأ باستخدام الباحث للطينيات المركبة، وتقنية التشكيل بالشرائح، واستخدام تراكيب من الطلاء الزجاجى الأبيض الجاهز وإضافة أكسيد الأنثيمون بنسبة ٧٪ وأكسيد الرصاص الأحمر بنسبة ١٠٪ وأكسيد التيتانيوم بنسبة ٧٪ للحصول اللون الأصفر، واستخدم الباحث الطلاء الزجاجى الأبيض الجاهز وإضافة أكسيد الرصاص الأحمر بنسبة ١٠٪، وكبريتات و كربونات النحاس كلا

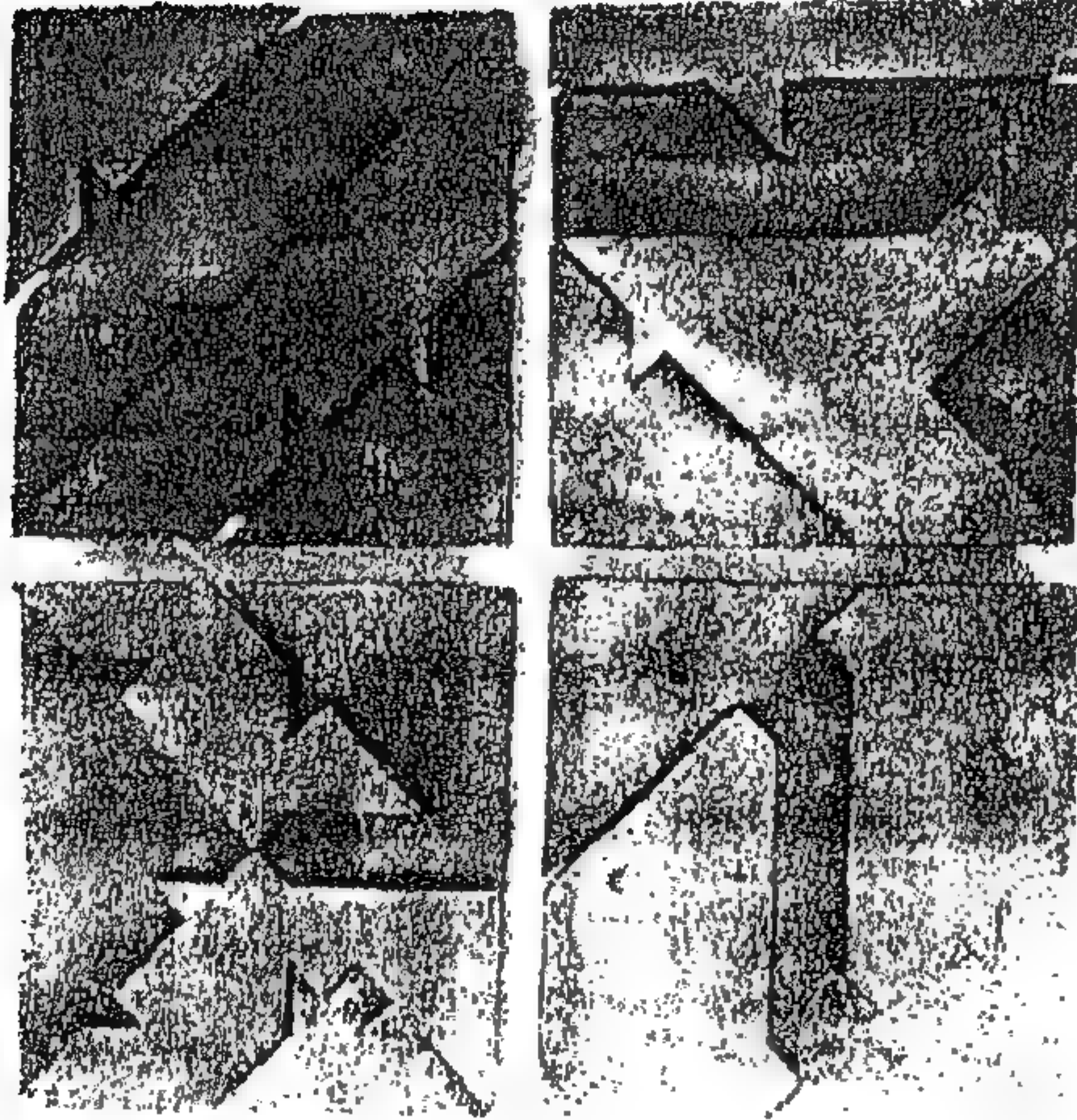
بنسبة ٨٪ للحصول على اللون الأخضر، وقد استخدم الباحث تقنية الرش كتطبيق للطلاء الزجاجي الأخضر والأصفر، وأضاف طبقة خفيفة من الطلاء الأخضر إلى الأجزاء المطلية باللون الأصفر ليحدث نوع من التداخل والتوافق اللوني بين الأشكال، وتم إنضاج الطلاء الزجاجي في الأفران الكهربائية في درجة حرارة حوالى ٩٥٠° م .



(صورة ٧٤)
مجموعة من البلاطات المجسمة التي تعتمد على الشبكية الهندسية الإسلامية
وتراكب مع مجموعة أخرى



(صورة ٧٥)
تراكب بسيط لنفس المجموعة



(صورة ٧٦)
مجموعة البلاطات دون تراكب

العمل الثالث:

يتكون العمل الثالث من مجموعتين، المجموعة الأولى عبارة عن ثلاثة أشكال وهي نفس المجموعة التي شكلت عملاً مختلفاً مع مجموعة العمل الثاني والتي تم تشكيلها من الشرائح على هيئة قضبان مختلفة الأقطار لتصنع مربعات وخطوط متعامدة ومائلة بزاوية ٤٥°، أما المجموعة الثانية في هذا العمل فهي عبارة عن مجموعة من الشرائح المربعة ترتفع عن الأرض من خلال قواعد من نفس الشكل ومفرغة في الشرائح، وقد قصد الباحث من هذه المجموعات المتبادلة، التأكيد على أن الأعمال الخزفية يمكن أن تتنوع نتائجها من خلال بعض المتغيرات كأجزاء يمكن أن يضاف إليها أو يحذف منها، وهكذا يمكن لفروض البحث أن تؤدي إلى الهدف من موضوع البحث.

التصميم الإسلامي في العمل:

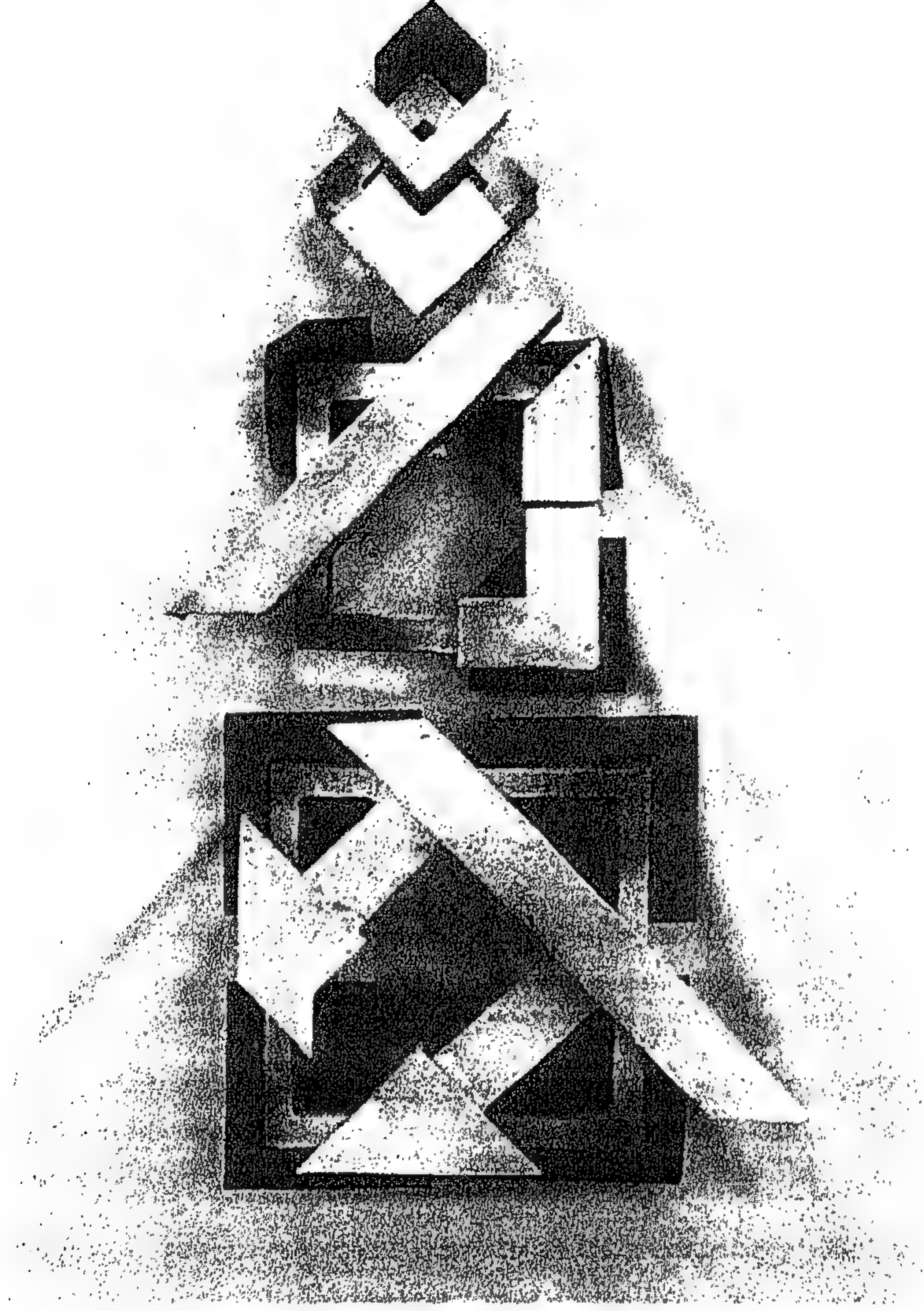
يعتمد الباحث في الاستفادة من تراث الفن الإسلامي على الأسس الفلسفية، والصياغات التشكيلية أو القيم الجمالية، وفي هذا العمل يعتمد الباحث على العلاقات الخطية في المجموعة الأولى والخط الخارجي للمجموعة الثانية في علاقات متعامدة ومائلة بزاوية ٤٥°، والصياغة بهذا الأسلوب فقط لا تعد خاصة بالفن الإسلامي بشكل خاص، لذا يعمل الباحث على إضافة قيمة التكرار الذي يعتمد على نظام هندسي بالرغم من تغيير انتظامية الإيقاع وعدم اكتمال الخطوط حتى لا يصبح العمل متطابق الأنصاف (سيمتري)، فعدم التطابق يعد سمة هامة في التصميم الخزفي المعاصر، وكما يستخدم الفن الإسلامي التكبير والتصغير للمفردات الهندسية في تكرار منتظم، يستخدمه الباحث في متتالية تصغير ولكن لتغيير إيقاع التكرار.

التصميم التركيبى والتجميعى:

يعرض الباحث مجموعة من صور الأعمال التى توضح تجهيز مجموعة أجزاء العمل فى علاقات مختلفة فى الفراغ، وكل تجهيز مختلف لنفس المجموعة يؤدي إلى نتيجة مختلفة، فهناك تجهيز يؤدي إلى الإحساس بالاستمرارية فى اتجاه أفقى أو رأسى أو مائل، وهناك تجهيز يؤدي إلى الإحساس بالمركزية، وهذه التجهيزات التى تؤدي إلى الإحساس بالاستمرارية يمكن إذا تم تكرارها فى مجموعات أن تمتد بين أسقف وبعض الأماكن فى الأرضيات لتغطى مساحة أكبر من التجهيز فى الفراغ يسمح للمشاهد بالتواجد داخل أجزاء العمل كأحد أهداف فن التجهيز فى الفراغ.

التصميم والخزف المعاصر:

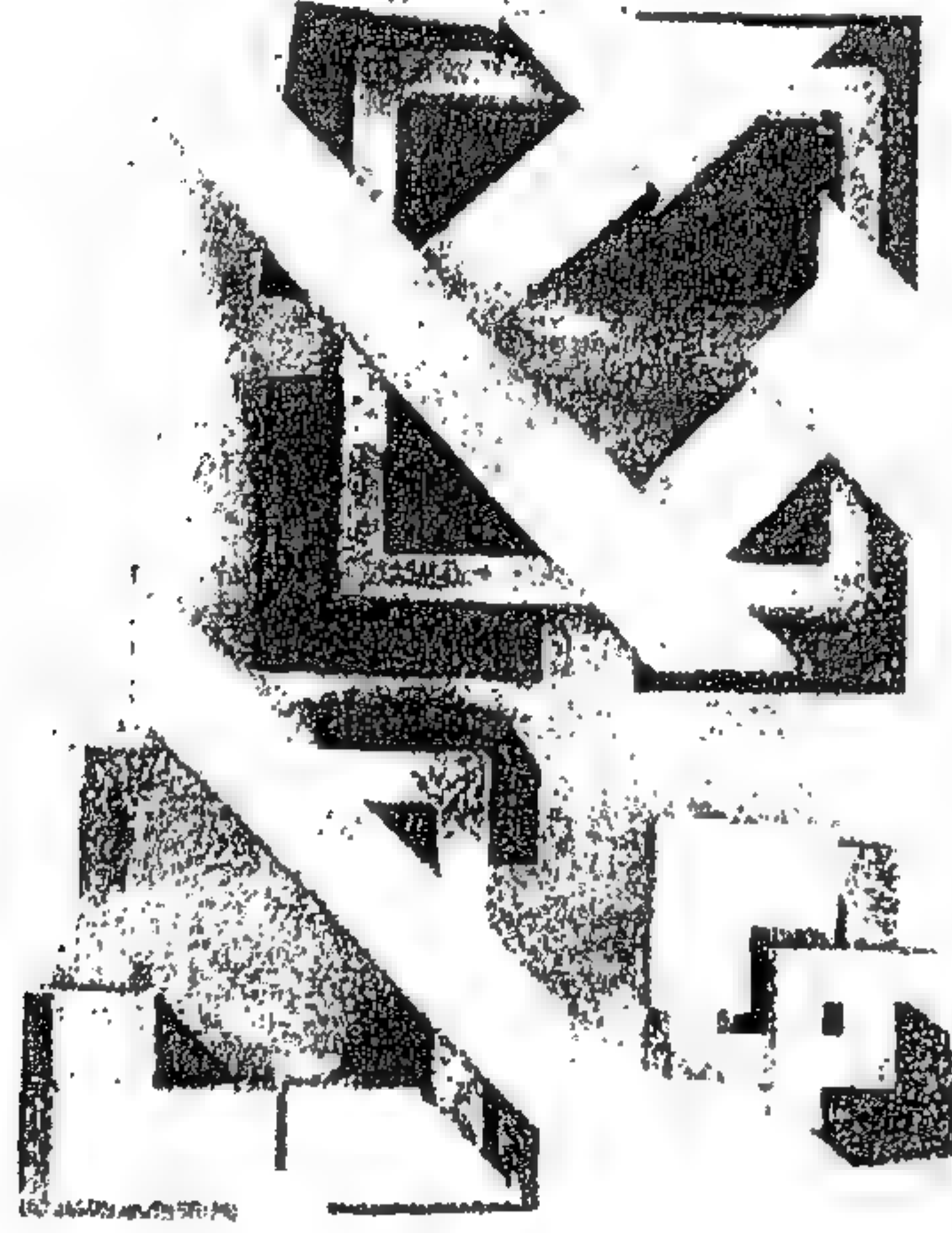
يعتمد الباحث فى كل أعمال تجربة البحث على الطينيات المركبة والتشكيل بالشرائح و الأشكال الهندسية، ويضيف فى بعض الأعمال بعض السمات المختلفة للخزف المعاصر، وفى هذا العمل كان الطلاء الزجاجى فى أعمال المجموعة الثانية هو نفس تركيبية الطلاء الزجاجى الأخضر السابق ولكن كانت نسبة المادة المساعدة على الصهر أقل حتى يحصل على مساحة من الطلاء الزجاجى ذو بعض الفقائيع الهوائية التى تحدث فى الفرن قبل تمام نضج الطلاء الزجاجى، وكانت نسب تركيب الطلاء الزجاجى كالتالى: طلاء زجاجى أبيض و أكسيد الرصاص الأحمر بنسبة ٨٪، وكبريتات و كربونات النحاس كلا بنسبة ٨٪ للحصول على اللون الأخضر، وبدون إضافة أى نسبة من المواد المساعدة للصهر، حيث أن الطلاء الأبيض (فرت) يتطلب درجات حرارة أعلى من ٩٥٠ م° وذلك للحصول على ملمس يثرى المسطح البسيط لتلك المجموعة، و ذلك حيث أن استخدام بعض عيوب الطلاء الزجاجى المقصودة فى مساحات تضيف لقيمة الشكل هى من سمات الخزف الحديث.



(صورة ٧٧)
مجموعة من الأشكال الهندسية الخزفية من العمل الثانى تشكّل عملاً مختلفاً فى
تراكيبها مع مجموعة أخرى



(صورة ٧٨)
تنظيم آخر لمجموعة العمل الثاني يعتمد على محور مائل



(صورة ٧٩)
تنظيم آخر لنفس المجموعة

العمل الرابع:

فى مجموعة العمل الرابع يقدم الباحث مجموعة واحدة من مجموعتى العمل الثالث، وذلك لدراسة العلاقة والمتغيرات بين أجزاء المجموعات مرة و بين أجزاء المجموعة الواحدة مرة أخرى، وكيف يمكن للمجموعة الواحدة أن تتكامل وتشكل منظومة وحدها، كما يمكن أن نراها فى منظومة مختلفة تماما إذا تداخلت مع مجموعة أخرى كما سبق.

التصميم الإسلامى فى العمل:

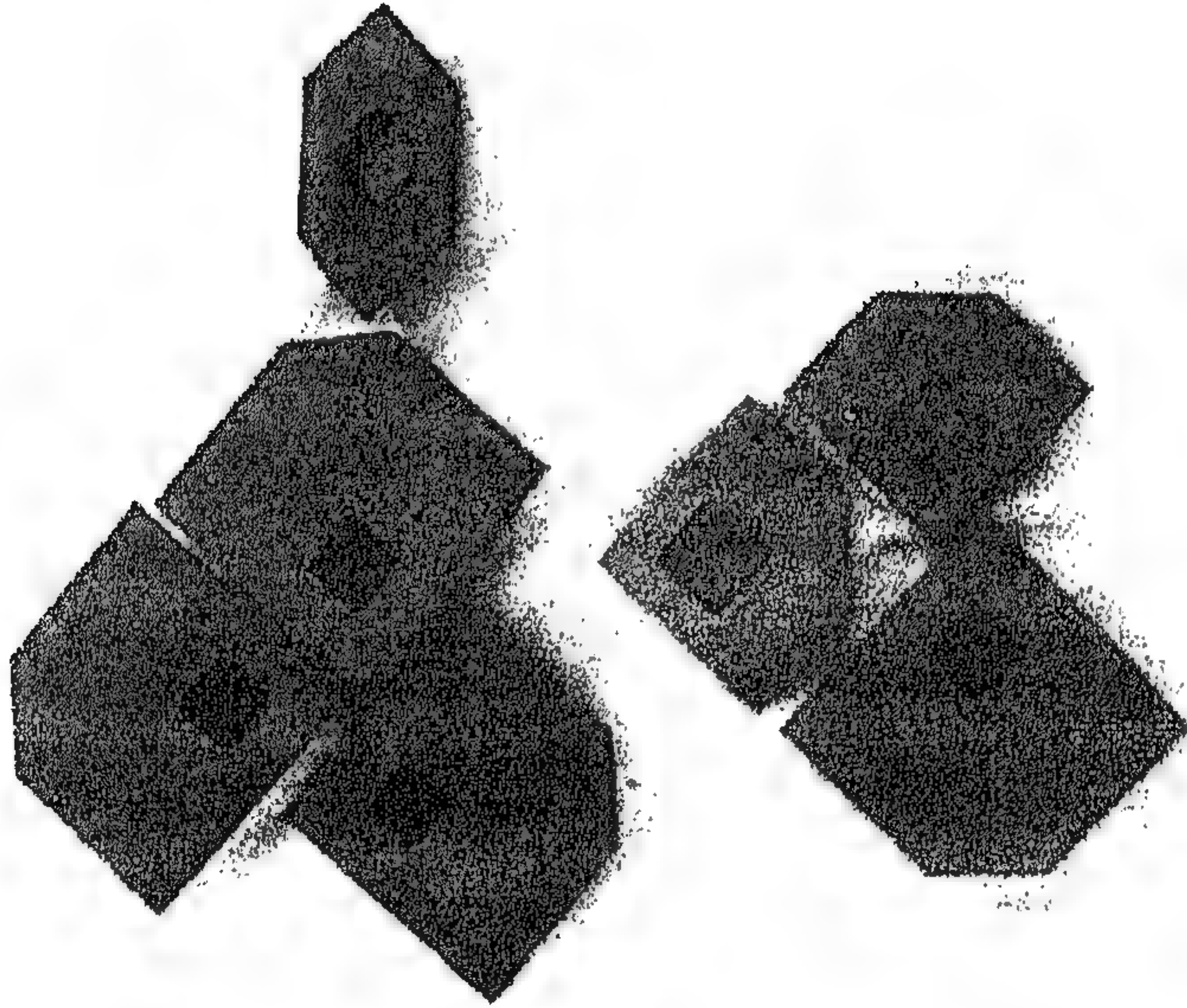
يعد تصميم هذه المجموعة معتمدا فقط على المربع بخصائصه والخط المائل بزاوية ٤٥°، كما يعتمد على مفهوم التكرار الغير منتظم وان كان يمكن من خلال تنظيمها فى الفراغ الوصول إلى بعض التنظيمات المحسوبة ضمن نظامية هندسية، وهذه المجموعة توضح انه يمكن من خلال تبسيط الأشكال والعلاقات الرياضية والهندسية الإسلامية أن يتحول الشكل إلى شكل من أشكال فنون الحداثة أو ما بعد الحداثة، وهكذا فالفن الإسلامى لا يبدو بسماته المعروفة كلما زاد تبسيط الأشكال والعلاقات.

التصميم التركيبى والتجميعى:

تصميم هذه المجموعة يعد من التصميمات البسيطة والتي يمكن مع تغيير أنماط تنظيمها فى الفراغ الحصول متغيرات شكلية تتقارب فى النتيجة ولكن الحصول من خلالها على امتدادات لانهاية لأسطح و مستويات متعددة تشغل أى مساحة من الفراغ، وكلما زاد عدد المجموعة و ألوانها و إضافة معالجات للسطح يمكن الحصول على نتائج أكثر تنوعا ويمكن أيضا بذلك الاقتراب من سمات الفن الإسلامى.

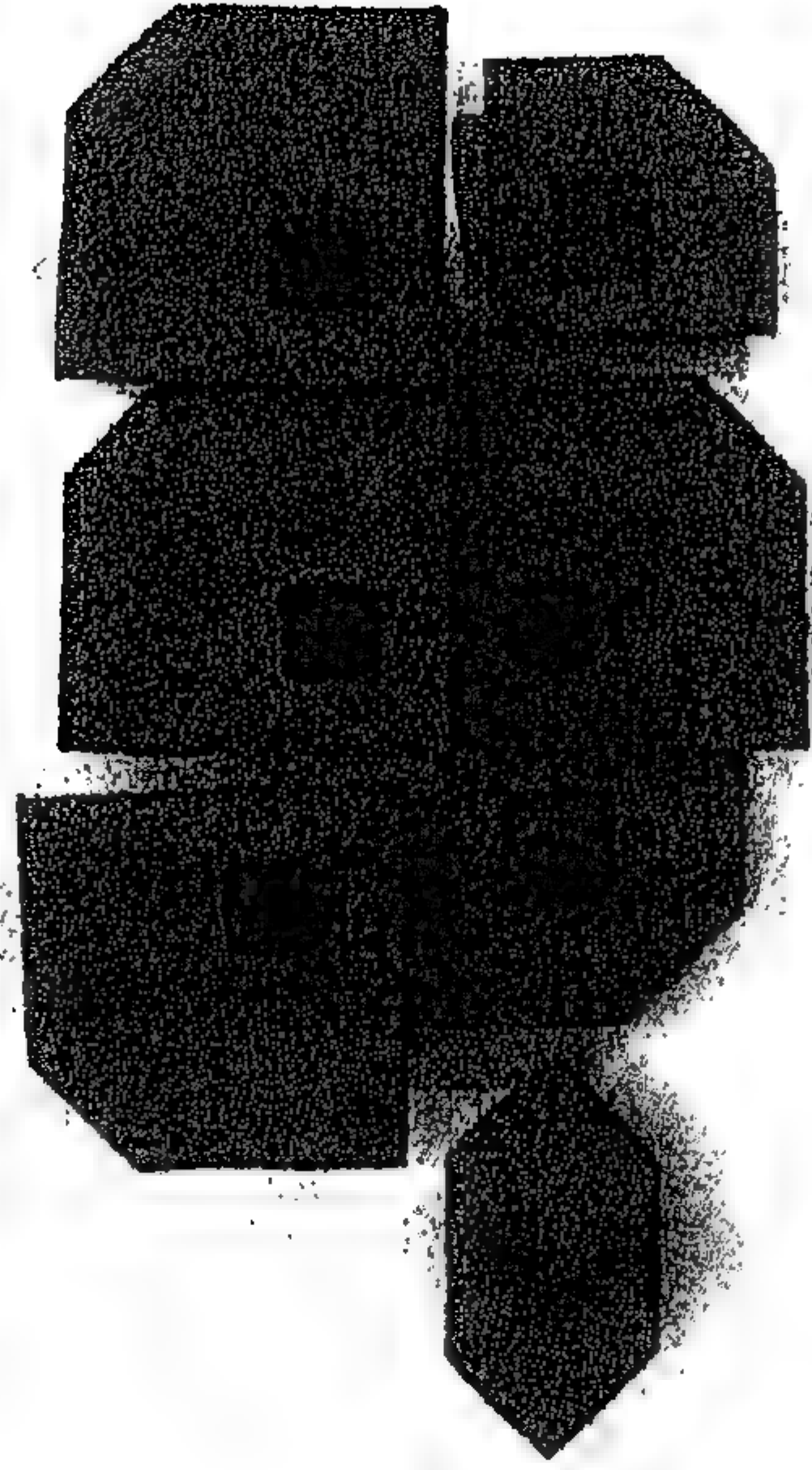
التصميم والخزف المعاصر:

هذه المجموعة على بساطتها تحمل عدد من سمات الخزف المعاصر، من خامات الطينيات المركبة والشرائح الهندسية، والتعبير ضمن أساليب التعبير المعاصرة والحديثة، واستخدام عيوب الطلاء الزجاجي في الحصول على ملمس لسطح الشريحة، وهذه المجموعة توضح انه يمكن الحصول على متغيرات كثيرة من خلال علاقات الأجزاء وبعضها البعض.

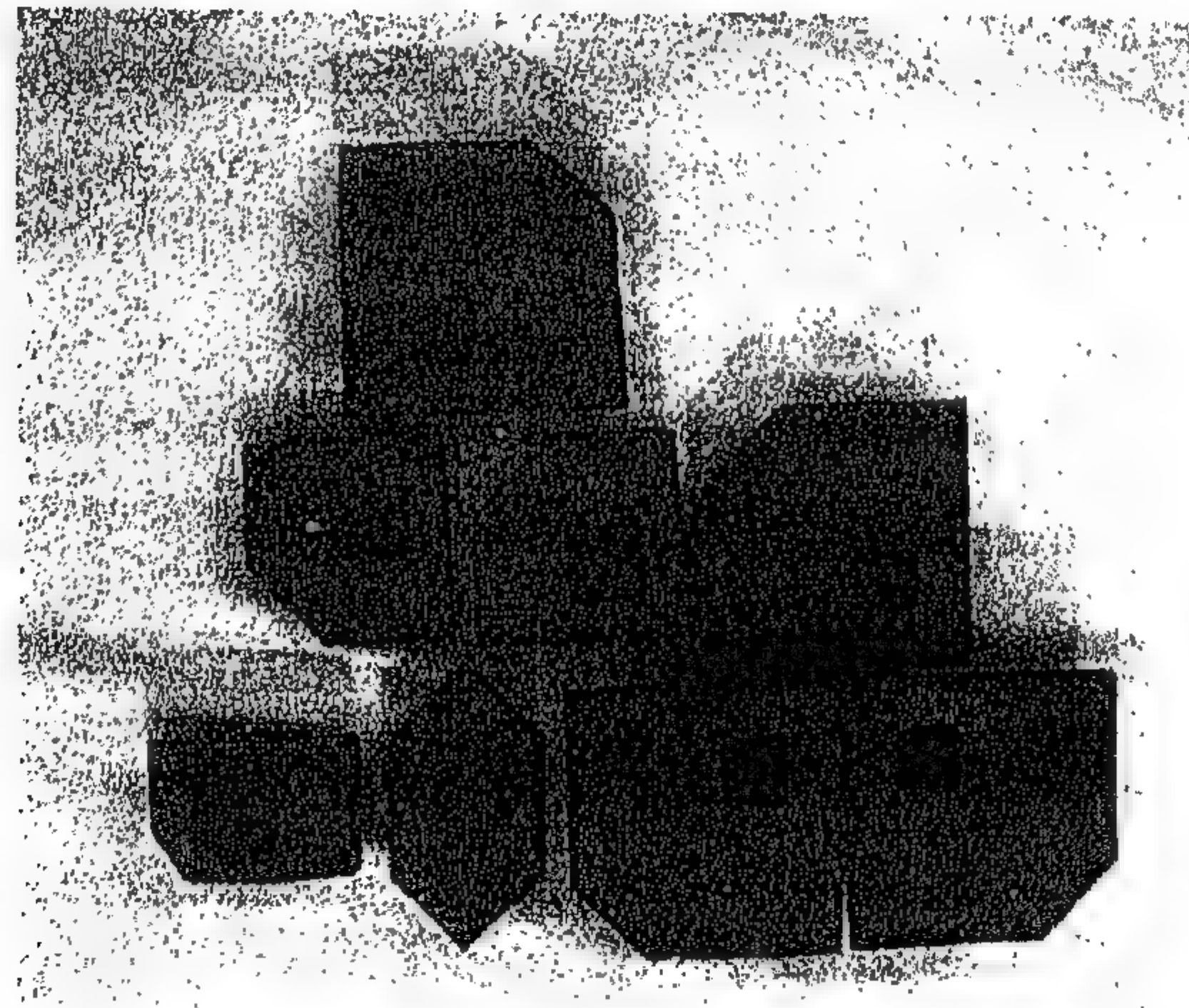


(صورة ٨٠)

عمل يتكون من مجموعة من الشرائح الهندسية
يمثل تشكيل في الفراغ يختلف عن شكله في تراكبه مع مجموعة العمل الثاني



(صورة ٨١)
تكوين اخر لمجموعة العمل الرابع تعتمد على محور طولى



(صورة ٨٢)
العمل الرابع فى تكوين اففى

العمل الخامس:

يستخدم الباحث المربع فى التشكيل الأساسى لهذا العمل، فالعمل عبارة عن مربعين من قضبان من شرائح الطين، يحرك الباحث بعض الأضلع فى حركة عضوية لتحويل شكل المربع من حالة السكون التى يتصف بها إلى حالة حركة، وهذه الحركة التى تقلل من الإحساس بثقل شكل المربع تتوافق واستخدام الشريحة الخزفية الحرة التى يستخدمها الباحث والتى تلتحم مع شكل المربع من خلال أربعة مسامير صلب تعمل على وجود مسافة بين الشريحة والمربع، ويقطع الشريحة شكل مربع آخر من الشرائح، والعمل عبارة عن تكرار لشكل المربع والشريحة مع تغيير حركة كل مربع ومساحة كل شريحة والتى تحتوى على مربعين يكمل كلا منهما الآخر من خلال قطع منحنى فى احد حوافهما.

التصميم الإسلامى فى العمل:

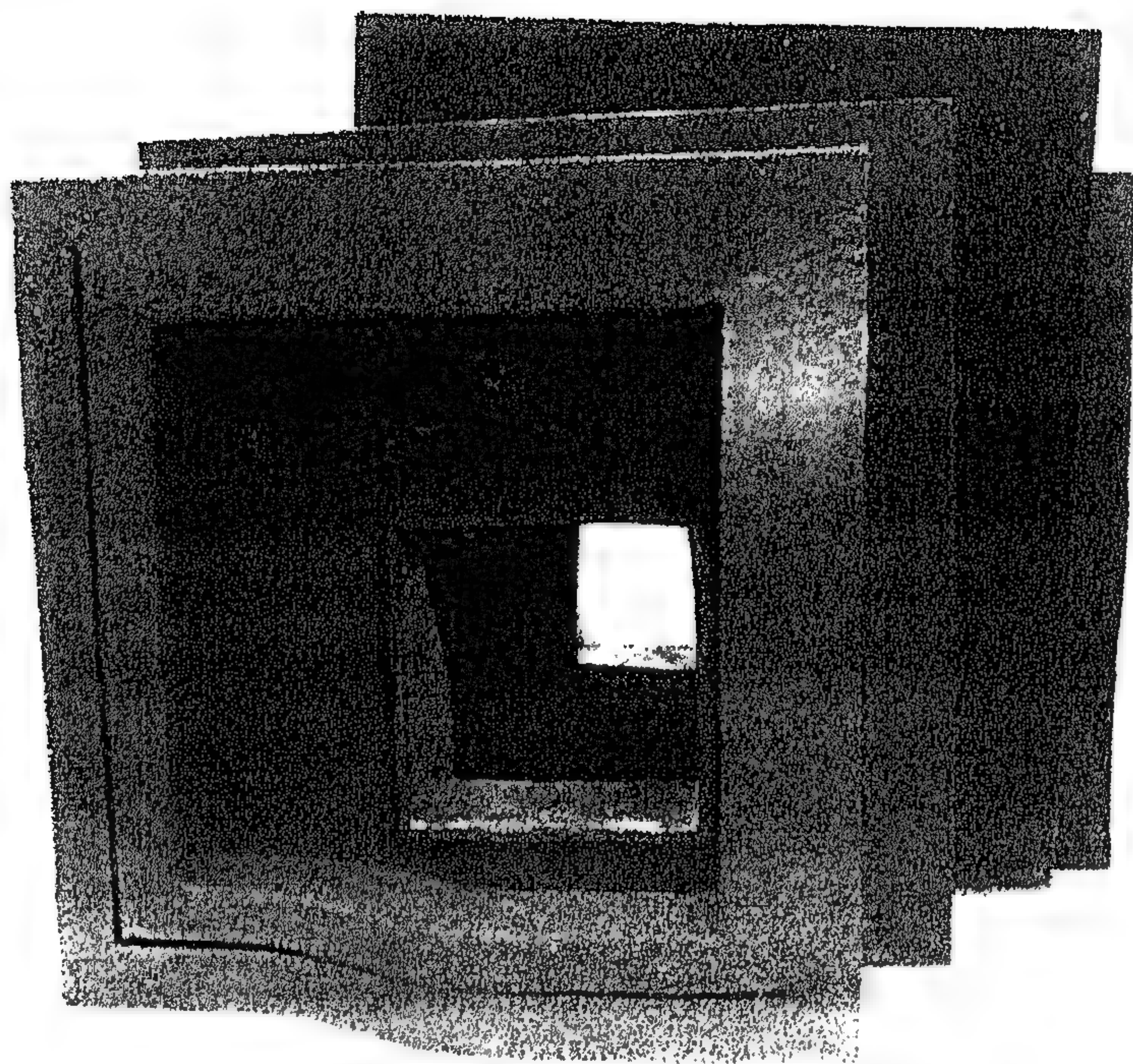
استفاد الباحث من تحليل الفن الإسلامى أن توصل إلى تناول الفن الإسلامى من خلال التصميم من شبكية موجودة فعلا بشكل أكثر بساطة، أو باستخدام القيم الجمالية لهذا الفن، وفى هذا العمل يستخدم الباحث قيمتى التكرار والتراكب بين المربعات والشرائح، وقد توصل الباحث إلى أن الأعمال التى يتناول فيها الشبكيات تخرج بصورة قريبة من الفن الإسلامى، أما الأعمال التى يتناول فيها القيم الجمالية فتتحول إلى صورة اقرب إلى الفنون الحديثة والمعاصرة ويمكن إدراك اقترابها من الفنون الإسلامية فى حالة الاهتمام بمزيد من التفاصيل فى العمل يؤكد الباحث على التراكب بين الشريحة والمربع ثم اعادة التراكب بين الشريحة والمربع بصورة مقلوبة مرة أخرى وبشكل آخر، والتكرار والتنوع المتغير فى العمل يؤدى إلى دينامية الشكل ويضيف إلى الإحساس بخفة الشكل.

التصميم التركيبي والتجميعي:

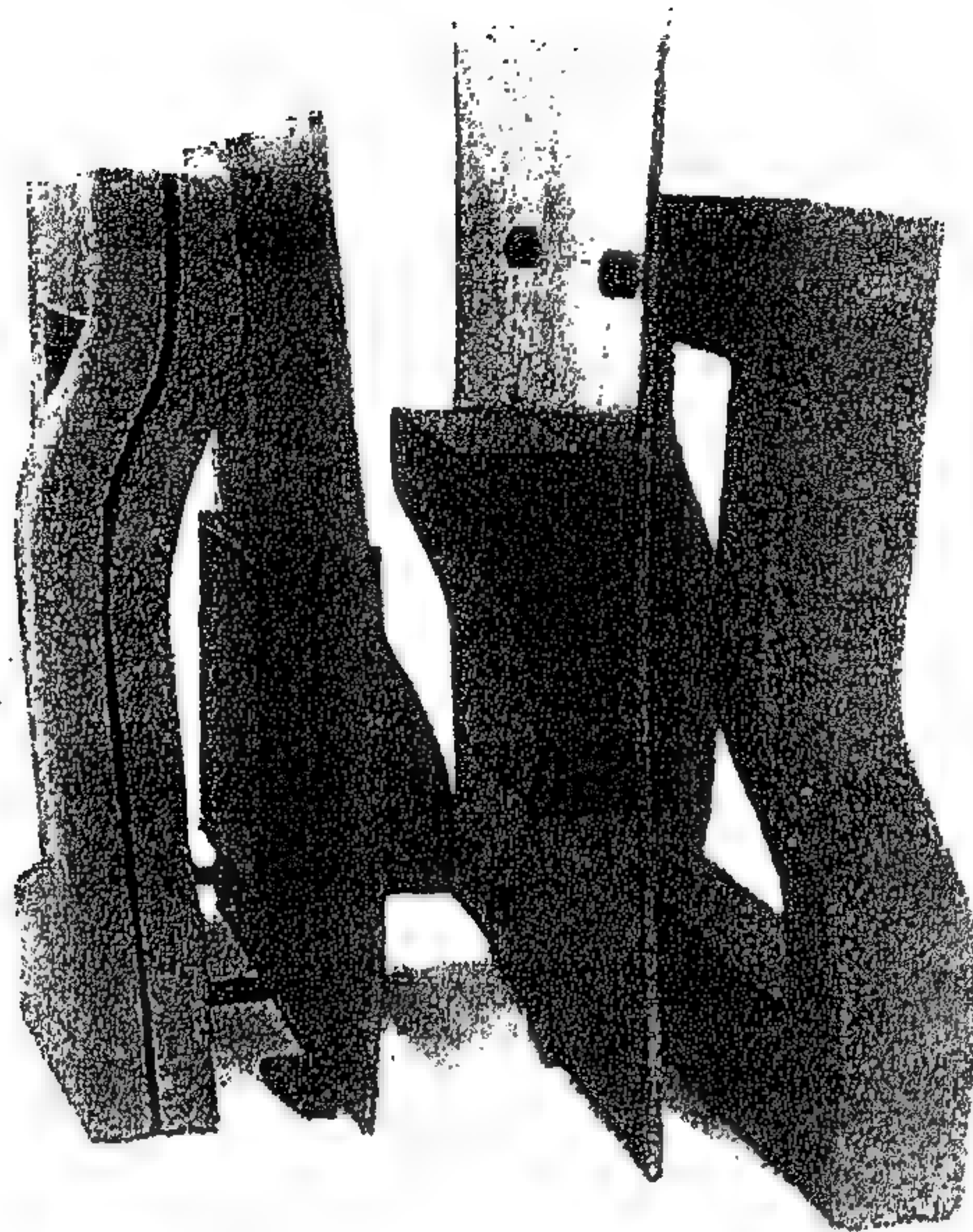
يستخدم الباحث في هذا العمل قيمة التراكب كقيمة جمالية في الهندسيات الإسلامية، وقد حول التراكب من خطوط ومساحات تتراكب فوق بعضها على مسطح واحد إلى مجسمات وشرائح تتراكب في الفراغ الحقيقي من خلال الشكل المكون من جزأين، كما يؤكد على التراكب والتجهيز في الفراغ من خلال الفراغ الذي يحدثه في الشريحة ليصبح فراغ داخلي نافذ إلى الفراغ الخارجي مرة أخرى وبالتالي يحدث نوع من التفاعل بين الشكل وما يحيطه من البيئة والطبيعة حول العمل، ويعمل ذلك الفراغ أيضا على المزيد من الإحساس بالبعد الثالث وعلى الترابط بين جزئي العمل، وهكذا يمكن للعمل أن يؤدي إلى ما تهدف إليه فنون ما بعد الحداثة في التواصل مع البيئة المحيطة.

التصميم والخزف المعاصر:

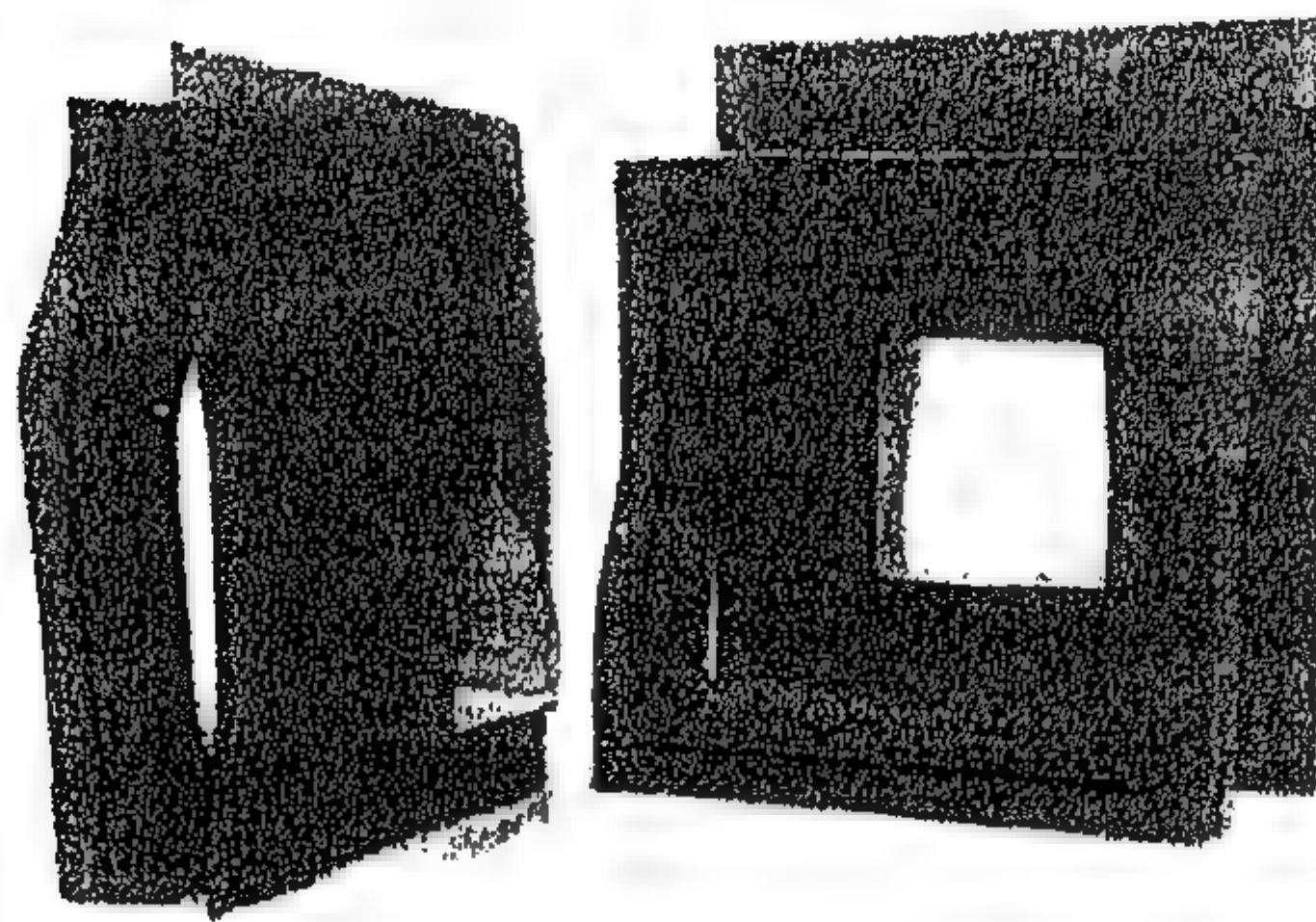
يستخدم الباحث أساليب وفلسفة فن الخزف المعاصر من خلال استخدام أجزاء معدنية تعمل على الربط بين أجزاء الشكل الخزفي والتي لا يمكن للخامات الخزفية فقط أن تؤدي هذه الوظيفة بهذه الصورة، كما يشكل الباحث العمل ككل أعمال تجربة البحث في إطار فن الخزف للاستخدامي، وفي إطار تحقيق أساليب فنون ما بعد الحداثة شكل الباحث العمل محتويا على الفراغ والذي يعد أيضا من القيم التي يتسم بها فن الخزف الحديث، وذلك بالإضافة إلى الاستفادة من التراث في تشكيل أعمال تتناسب والفنون المعاصرة، واستخدام خامات الطينيات المركبة، وهكذا فالعمل من خلال البعد الفلسفي والصياغة التشكيلية والتقنيات هو من أعمال الخزف المعاصر التي صيغت في فروض البحث.



(صورة ٨٣)
مجموعة العمل الخامس وتعتمد على تراكب المربع



(صورة ٨٤)
مجموعة العمل الخامس من منظور رؤية آخر



(صورة ٨٥)
مجموعة العمل الخامس في تنظيم آخر في الفراغ

العمل السادس:

يتكون العمل من شكلين هندسيين يعتمدان على المكعب، الشكل الأول عبارة عن تسعة أضلع من المكعب الذي يتكون من اثني عشر ضلعاً، وأضلع المكعب في الشكل الخزف عبارة عن قضبان من الشرائح الطينية، وقد شق الباحث خطوطاً طولية في بعض الأضلع كخطوط تساعد في الإحساس بالحركة حول الشكل الذي يتركز في وضعية مائلة ليصبح اقرب إلى الشكل الهرمي، وبهذا يمكن للشكل احتواء الشكل الآخر الذي يعتمد أيضاً على هيئة المكعب، ولكن الشكل الآخر تم تشكيله من خلال ثلاثة أسطح لمكعبين مختلفين في الحجم، من أصل ستة أسطح للمكعب الواحد، وتلتصق أسطح المكعبين بوضعية مقلوبة، وبذلك يكون كلا الشكلين يعتمد على المكعب أحدهم من خلال الأضلع والآخر من خلال الأسطح، والشكل الثاني يوضع على هيئة هرم مقلوب، وقد شق الباحث بعض الخطوط الطولية والعرضية في الشكل الثاني لتساعد في استكمالاً للحركة حول العمل.

التصميم الإسلامي في العمل:

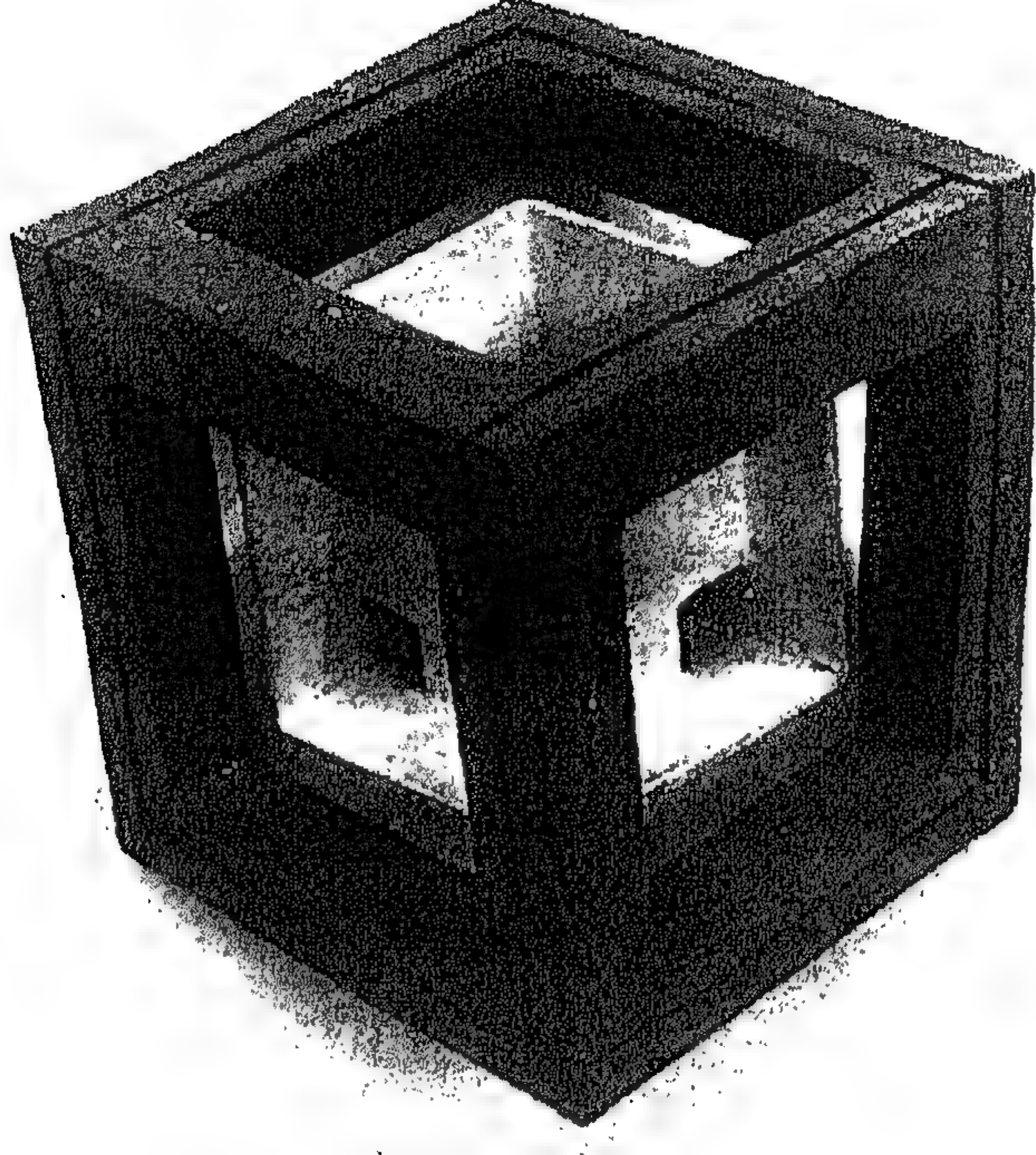
يعتمد الباحث في هذا العمل على الشكل السداسي كأحد العناصر الأولية في الهندسيات الإسلامية، وتقوم فكرة تجسيم الشكل على المنظور الذي يمكن أن نرى من خلاله الشكل السداسي وقد تحول إلى جزء من المكعب، وهو أحد أساليب التجسيم التي تعرض لها الباحث، ويمكن رؤية العمل بهذا الشكل إذا نظر للعمل من المسقط الرأسي له، وحيث أن الشكل السداسي في حد ذاته لا يمثل الفن الإسلامي فيحاول الباحث أن يحقق بعض القيم الجمالية في الفن الإسلامي من خلال قيمة التراكب و احتواء الشكل لشكل آخر بزاوية مختلفة ومقدارها ٤٥ درجة وهو ما يشكل نوع من التكرار القائم على علاقات رياضية وهندسية، وهكذا لا يصبح العمل نوع من النقل الشكلي للفن الإسلامي وإنما هو نتاج تحليل أسس تشكيلية وقيم جمالية للفن الإسلامي، ليقترّب العمل من فلسفة الفن الإسلامي بشكل معاصر.

التصميم التركيبى والتجميعى:

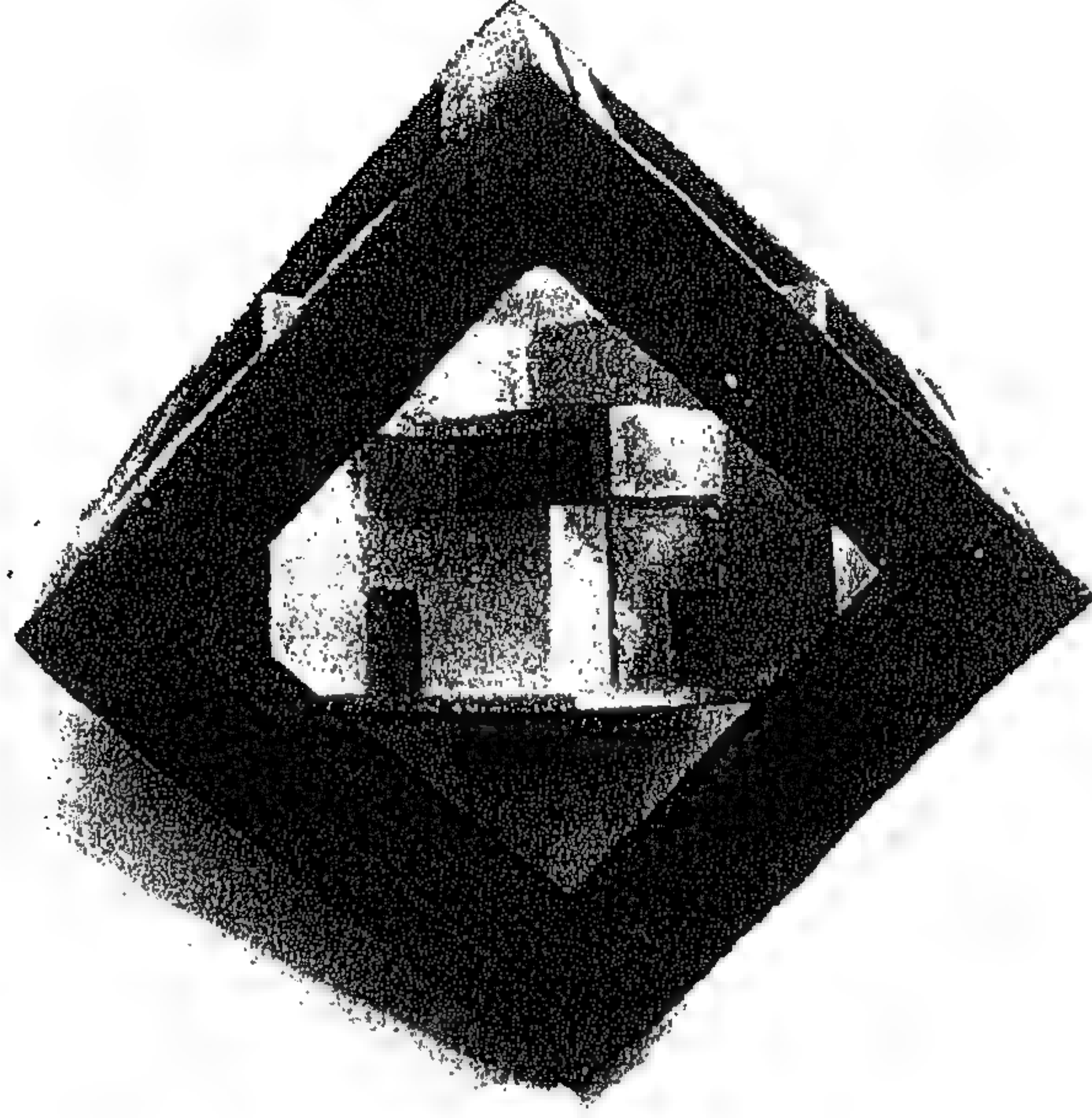
صمم الباحث وشكل هذا العمل على أساس مختلف فى علاقة الأشكال بالفراغ عن المجموعات السابقة، وفى علاقة الأجزاء ببعضها البعض، فالأشكال فى هذه المجموعة عبارة عن شكل يحتوى شكل آخر، ويؤدى التشكيل بهذا الأسلوب إلى تنوع الرؤية باختلاف زاوية واتجاه النظر، وذلك بالرغم من انتظامية الخطوط والمساحات فى اغلب التشكيل ولكن الذى يساعد على تغير الرؤية هو الوضع المائل للشكل والفراغ المتنوع فى الشكل الأصغر، كما يمكن تنظيم جزئى العمل بأكثر من صورة فى الفراغ يتغير معها شكل العمل وشكل الفراغ والعلاقة المتبادلة بين الشكل والفراغ وبين جزئى الشكل وبعضهم، وهكذا يحمل العمل المكون من أجزاء قيم جمالية وتشكيلية مختلفة عن الأعمال المكونة من جزء واحد، كما تتطلب تلك النوعية من الأعمال الخزفية التصميم والتشكيل بأسلوب مختلف عن تصميم وتشكيل العمل الواحد.

التصميم والخزف المعاصر:

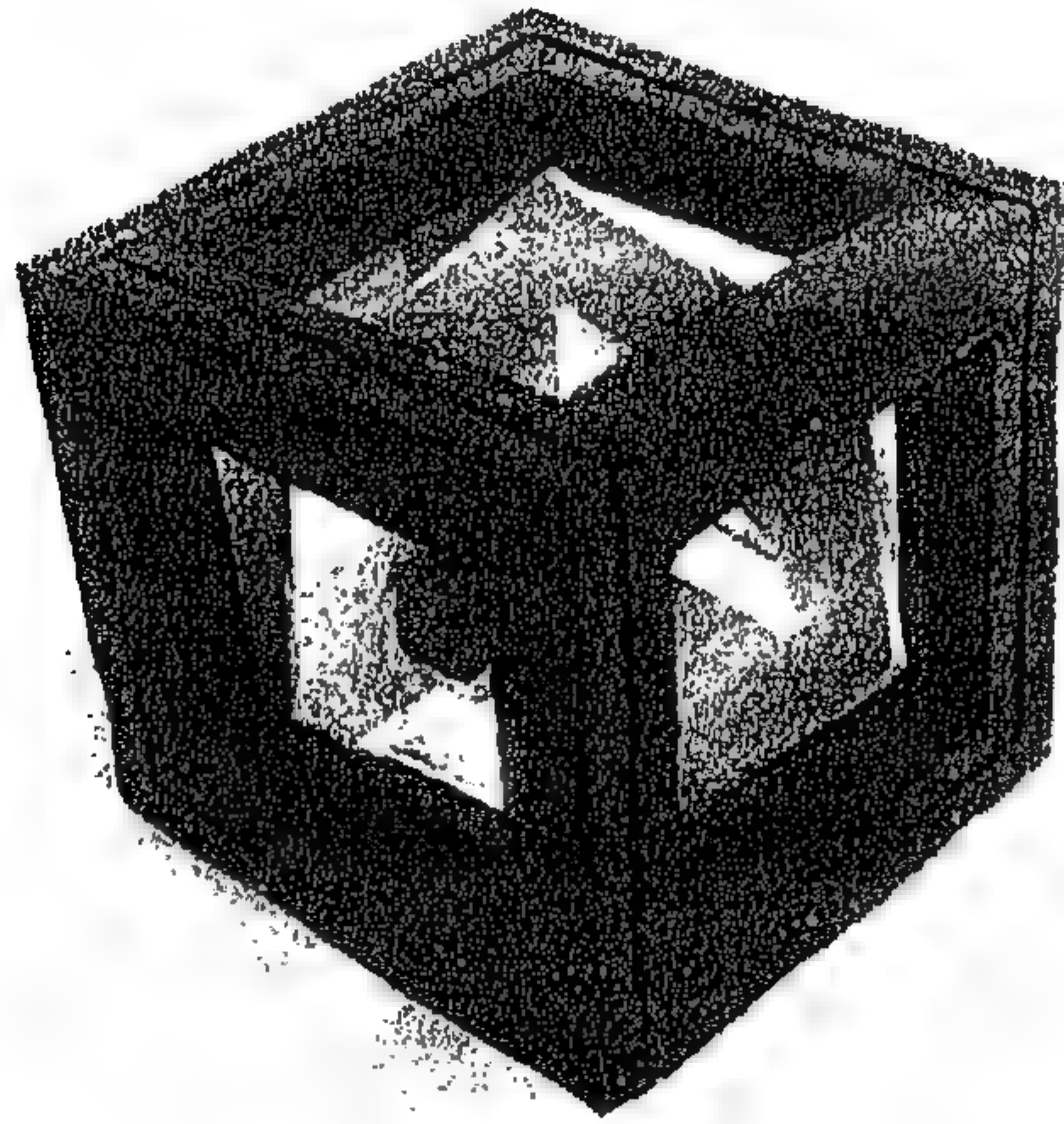
يعد التصميم الغير تقليدى من سمات الخزف المعاصر، ويعتمد هذا العمل على تشكيل يمكن أن يؤدى إلى متغيرات شكلية كلما تغير وضعه وتغير وضع الجزء الآخر، والشكل بمتغيراته يحمل قيم تشكيلية من الفن الإسلامى تم صياغتها بأسلوب يتناسب والفنون المعاصر وهو أيضا ما يهدف إليه فن الخزف المعاصر، كل ذلك بالإضافة إلى استخدام الخامات والتقنيات الخزفية الغير تقليدية للوصول إلى تحقيق فروض البحث.



(صورة ٨٦)
العمل السادس ويعتمد على رؤية شكل المكعب كمنظور للشكل السداسي



(صورة ٨٧)
تنظيم آخر لمجموعة العمل السادس تعتمد على التراكب بزاوية ٤٥°



(صورة ٨٨)
العمل السادس من زاوية أخرى

العمل السابع:

يتكون العمل من جزأين، كلا منهما على هيئة المكعب أحدهما أكبر من الآخر، وقد استخدم الباحث علاقة التراكب الجزئى بين المكعبين، حيث يدخل أحدهم داخل جزء من الآخر، والمكعبين يستقران بوضع مائل، حيث يصبح قطر المكعب هو الخط العمودى على الأرض، وقد حلل الباحث الشكل إلى أجزاء متعامدة ومتوازية لأضلع المكعب ليحدث نوع من القطع و التحريك لأجزاء المكعب لإكسابه حركة دينامية تؤكد لها وضعية المكعب ليكسبه قيمة مغايرة لما هو معروف عن المكعب بالجمود والإستاتيكية، والمكعبين مطلين بالطلاء الزجاجى الأصفر المائل إلى الاخضرار، وتم عزل الطلاء عن بعض الخطوط الرأسية والأفقية، التى تؤكد على العلاقات و التحليل الهندسى.

التصميم الإسلامى فى العمل:

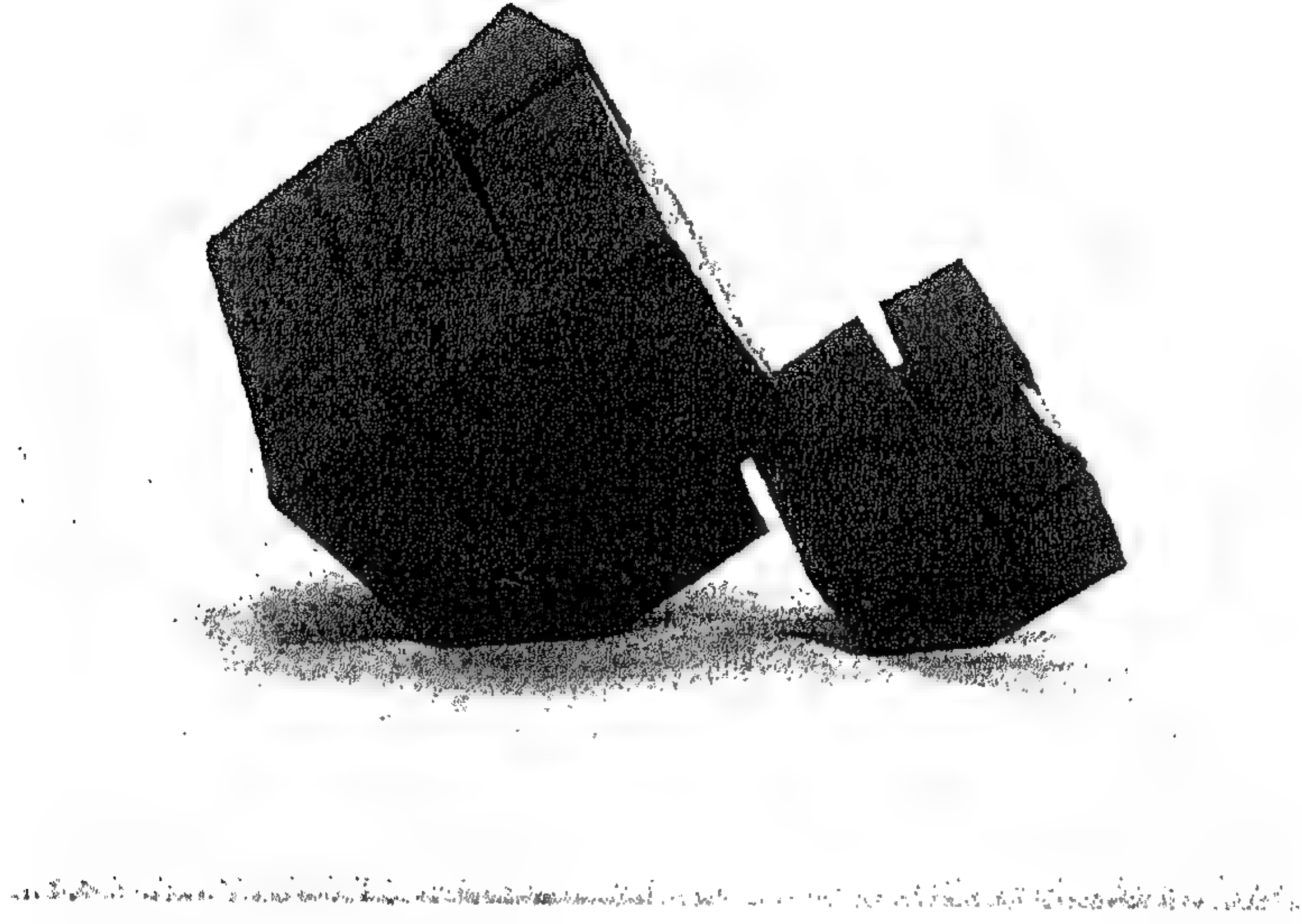
يستخدم الباحث أسلوب تجسيم المفردات الهندسية الإسلامية عن طريق المنظور، الذى يمكن من خلاله رؤية الشكل الهندسى السداسى المسطح على هيئة شكل مجسم مكعب حين يكون مسقط الرؤية هو امتداد قطر المكعب، كما يستخدم الباحث أيضا التكرار من خلال تكرار شكل المكعب، والتنوع فى الإيقاع من خلال اختلاف حجم المكعبين، ويستخدم الباحث أسلوب الشبكيات الإسلامية فى علاقة الخطوط التى تكون متوازية ومتعامدة وتكون المسافات بينها على أساس رياضى هندسى، حيث استخدم الباحث نسبة ١:٣ بين الخطوط التى تم القطع فيها، وبين الخطوط التى تم عزلها عن الطلاء الزجاجى، و كذلك النسبة بين المكعبين التى تصل ٢:٣ المكعب الصغير إلى المكعب الكبير، ولم يستخدم الباحث المزيد من التفاصيل التى تؤدى إلى اقتراب الشكل من الفنون الإسلامية للحصول على نتائج أكثر تنوعا من خلال تجربة لبحث فى اتجاه فنون الهندسيات الإسلامية والفنون المعاصرة.

التصميم التركيبي والتجميعي:

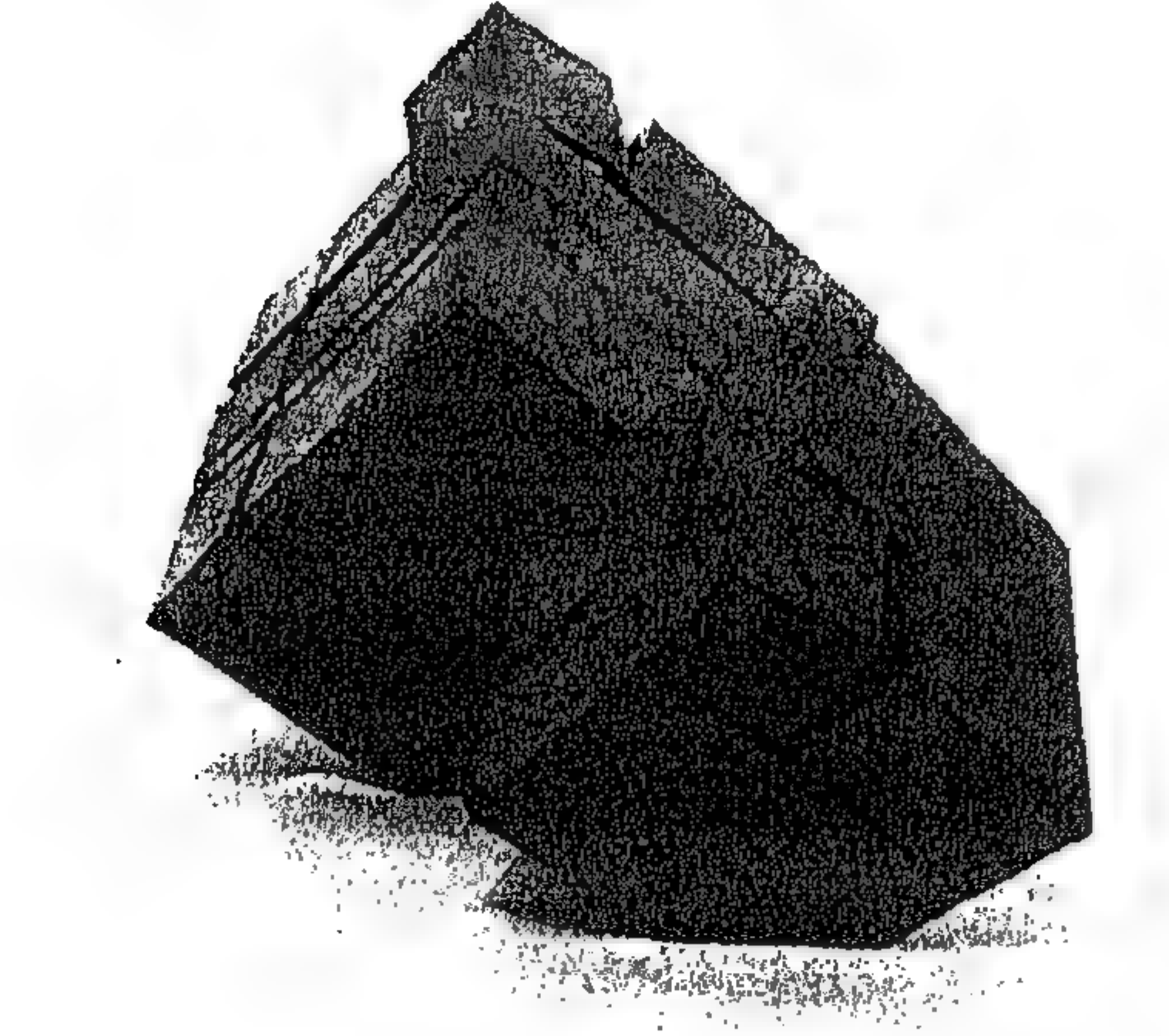
صمم الباحث وشكل العمل من جزأين متداخلين، تمتد العلاقة بينهم من خلال الشكل والتراكب والقطع والتحرك والطلاء الزجاجي وتقنية العزل، ويمكن الحصول على علاقات متغيرة بين الشكل والفراغ من خلال وضع الشكلين بالنسبة إلى بعضهم البعض، وتؤدي أيضا خطوط القطع والعزل إلى تغيير العلاقة إذا تم تغيير أسطح التقابل أو الزاوية المتقابلة للشكلين، ويمكن وجود العمل في صورة جزء واحد كعمل مكتمل، ولكن وجوده في صورة جزأين يعمل على ثراء وتبادل العلاقات الخطية وعلاقات الكتلة والإحساس بشكل من أشكال الامتداد.

التصميم والخزف المعاصر:

يستخدم الباحث في هذا العمل عدد من سمات فن الخزف المعاصر، فيعتمد في الشكل على المكعب الهندسي المبني بطريقة الشرائح، وتحليل الشكل إلى خطوط عن طريق القطع والتحرك أو عن طريق عزل الطلاء الزجاجي عن خطوط ذات علاقات توازي وتعادم مع الخطوط الخارجية للشكل، وكذلك استخدام الطلاء الزجاجي المطفأ من اللون الأصفر المائل إلى الأخضر والذى استخدمه الباحث فيه الطلاء الزجاجي الأبيض الجاهز المطفأ وأضاف إليه نسبة ١٠٪ من أكسيد الأنثيمون و نسبة ٥٪ من كبريتات النحاس، بالإضافة إلى ١٠٪ من أكسيد الرصاص كمادة مساعدة على الصهر لإنضاج الطلاء في الفرن الكهربائي عند درجة حرارة حوالى ٩٥٠°، واستخدام شرائط لاصقة لعزل الطلاء على هيئة خطوط تتوافق وهندسية الشكل، ثم تطبيق الطلاء بأسلوب الرش، وهكذا يكون الباحث قد استفاد من الرؤية الحديثة للتراث في تشكيل عمل خزفي يتسم بالمعاصرة بما يتوافق وهدف وفروض البحث.



(صورة ٨٩)
العمل السابع وعلاقة بين مكعبين في الفراغ



(صورة ٩٠)
تكوين آخر للعمل السادس

العمل الثامن:

يتكون هذا العمل من أربعة أجزاء على هيئة متوازي مستطيلات، ذات قاعدة مربعة ونهاية مائلة من الأعلى، وتتغير أطوال الأجزاء الأربعة، وقد استخدم الباحث في نهايات الشكل أسلوب القطع والتحرك، كما استخدم الباحث أيضا عزل الطلاء الزجاجي عن بعض الخطوط المتعامدة والمتوازية، ويمكن تنظيم الأشكال في الفراغ بشكل متنوع كما يمكن لهذه المجموعة أن تنظم في الفراغ مع مجموعة أخرى لإثراء العلاقات بين الأشكال والفراغ.

التصميم الإسلامي في العمل:

يستخدم الباحث قيم الفن الإسلامي في هذا العمل بشكل مبسط ينقل الأعمال إلى مجال الأعمال الخزفية المعاصرة أكثر منها ارتباطا بالتراث، وكذلك يمكن الوصول إلى نتيجة - انه من هندسيات الفن الإسلامي يمكن الخروج إلى فنون معاصرة لا تحمل قيم الفن الإسلامي بشكل مباشر، ومن هذه القيم التي استخدمها الباحث في هذه المجموعة النسب بين العلاقات الخطية القائمة على التوازي والتعامد والتكرار سواء بالنسبة لتكرار شكل متوازي المستطيلات أو للخطوط المعزولة عن الطلاء.

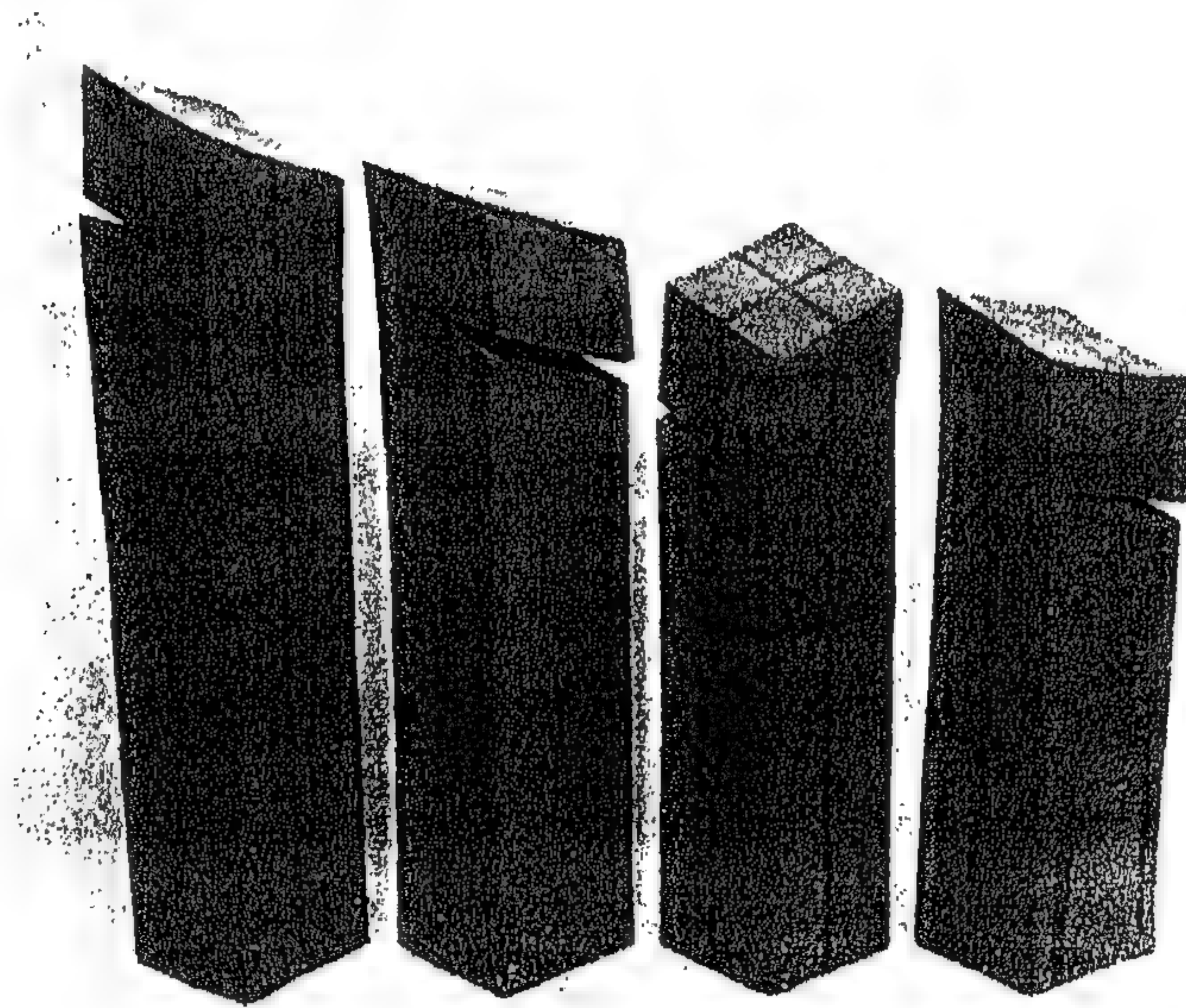
التصميم التركيبي والتجميعي:

يتكون العمل من مجموعة أجزاء ويظهر التنوع من خلال اختلاف أطوالها وبالتالي تزداد قيمة العمل من خلال الأجزاء التي تشكل تكوين في الفراغ يختلف باختلاف وضع الأجزاء بالنسبة لبعضها، وهكذا يزيد التجميع من قيمة العمل الذي تتوافق أجزاءه المصممة على هذا الأساس،

و حيث يؤدي تغير اتجاهات القطع والتحرك إلى الحركة حول العمل الذي تتغير فيه أيضا العلاقات الخطية لخطوط عزل الطلاء.

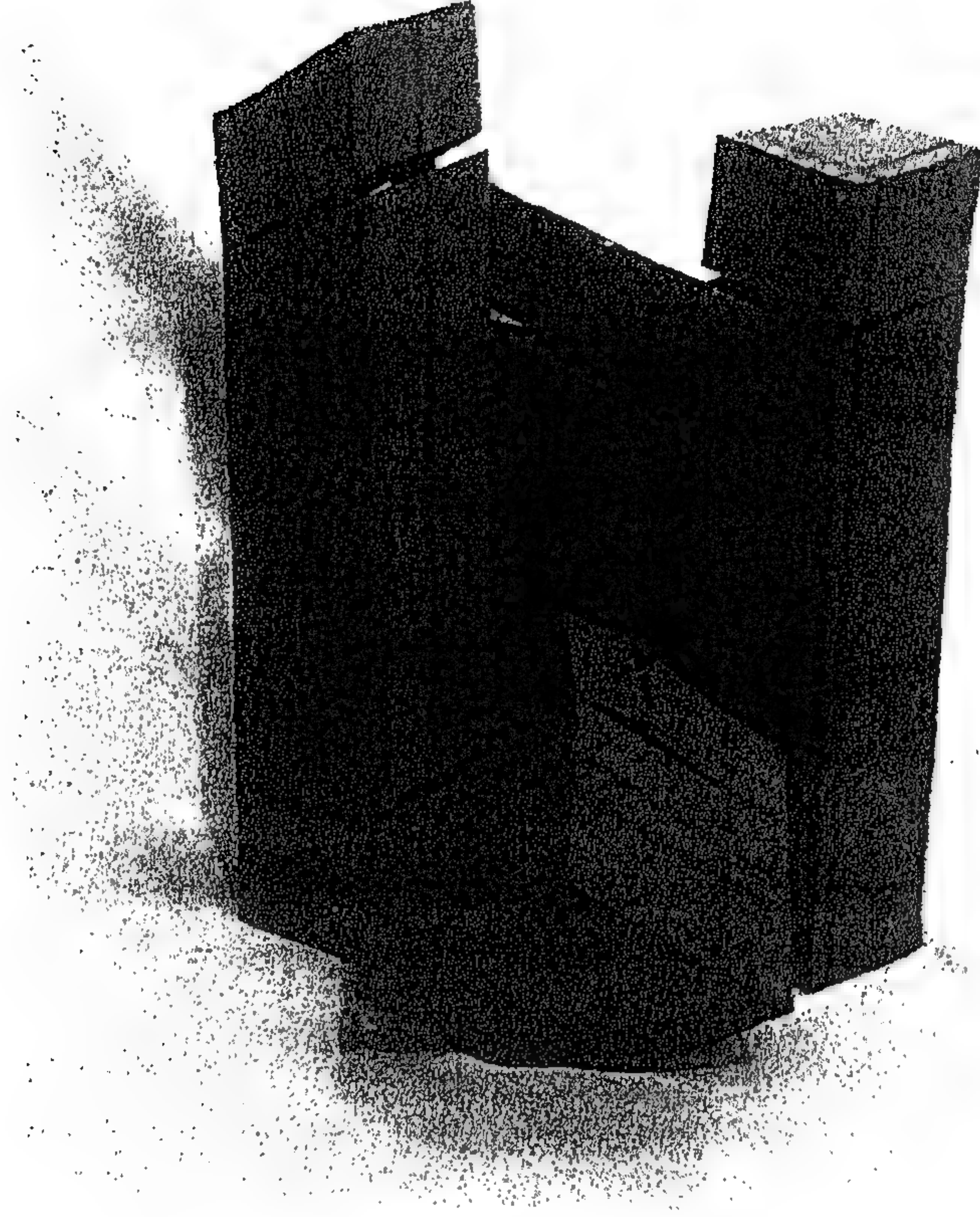
التصميم والخزف المعاصر:

صمم الباحث وشكل أجزاء هذا العمل من خلال مجموعة من أساليب الخزف المعاصر التي اعتمد عليها في اغلب أعمال تجربة البحث بالإضافة إلى تقنية عزل الطلاء الزجاجي، والتي استخدمها الباحث بشكل مختلف حيث أضاف طبقة خفيفة أخرى من الطلاء بعد رش الطبقة الأولى ونزع العازل لتصبح المنطقة المعزولة ذات طلاء زجاجي بلون وسمك مختلف، والأشكال الهندسية البسيطة التي يزيد معالجات الطلاء من ثراء الشكل فيها، كما يعتمد هذا العمل أيضا على العلاقات بين مجموعة الأجزاء وبعضها وبين أسلوب تنظيمها والفراغ المحيط والفراغ بين الأجزاء.

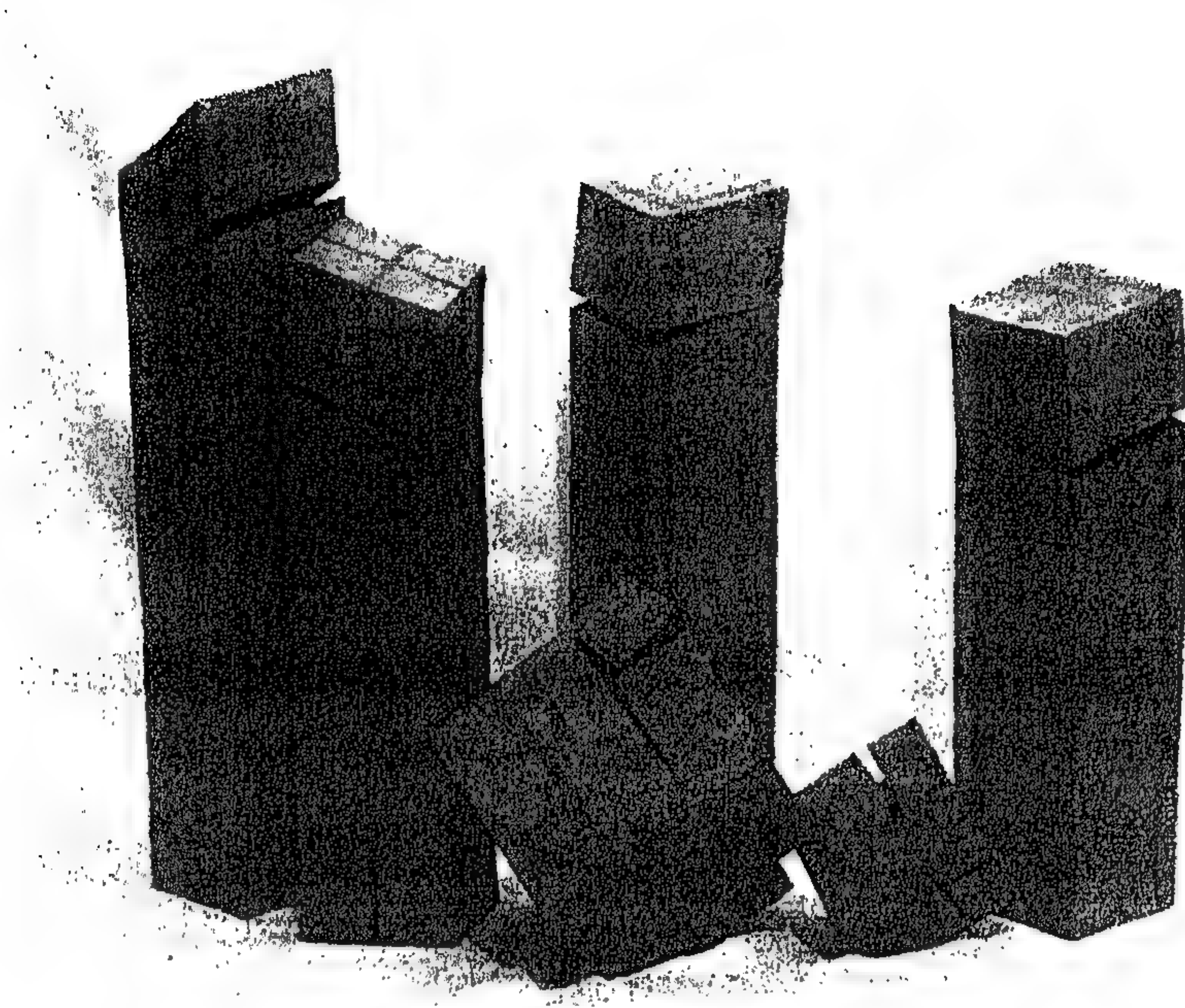


(صورة ٩١)

مجموعة العمل الثامن وتعتمد على استطالة وحدة المربع كمقطع افقي في استطالة متوالية



(صورة ٩٢)
تجهيز في الفراغ من مجموعة مختلفة لاستطالة شكل المربع إلى مكعب
ثم إلى متوازي مستطيلات



(صورة ٩٣)
تنظيم آخر في الفراغ باستخدام عدد اكبر من الاشكال

العمل التاسع:

يتكون هذا العمل من ثلاثة أجزاء، تتغير في الشكل تغير بسيط، وتتغير في الوضع و الحجم، و العمل يتكون من جزأين متشابهين في الوضع الأفقى، ويتكون كلا منهما من خمسة شرائح مربعة مفرغ فيها أربعة فراغات مربعة ويرتفع حول ضلعين من كل مربع شريحتين مثلثتين، وتتحرك المربعات حركة منتظمة في اتجاه قطر المربع، أما الشكل الثالث فيوضع في اتجاه رأسى، ويتكون أيضا من خمس شرائح مربعة ومفرغ فيها فراغات مربعة أيضا ولكن يحيط بكل ضلعين متجاورين شريحتين مثلثتين في اتجاه معاكس لشرائح الضلعين الآخرين، والأعمال مطلية بالطلاء الزجاجى البنى المحمر و الأصفر فى تضاد لونه يعمل على تأكيد العلاقة بين أجزاء الشكل.

التصميم الإسلامى فى العمل:

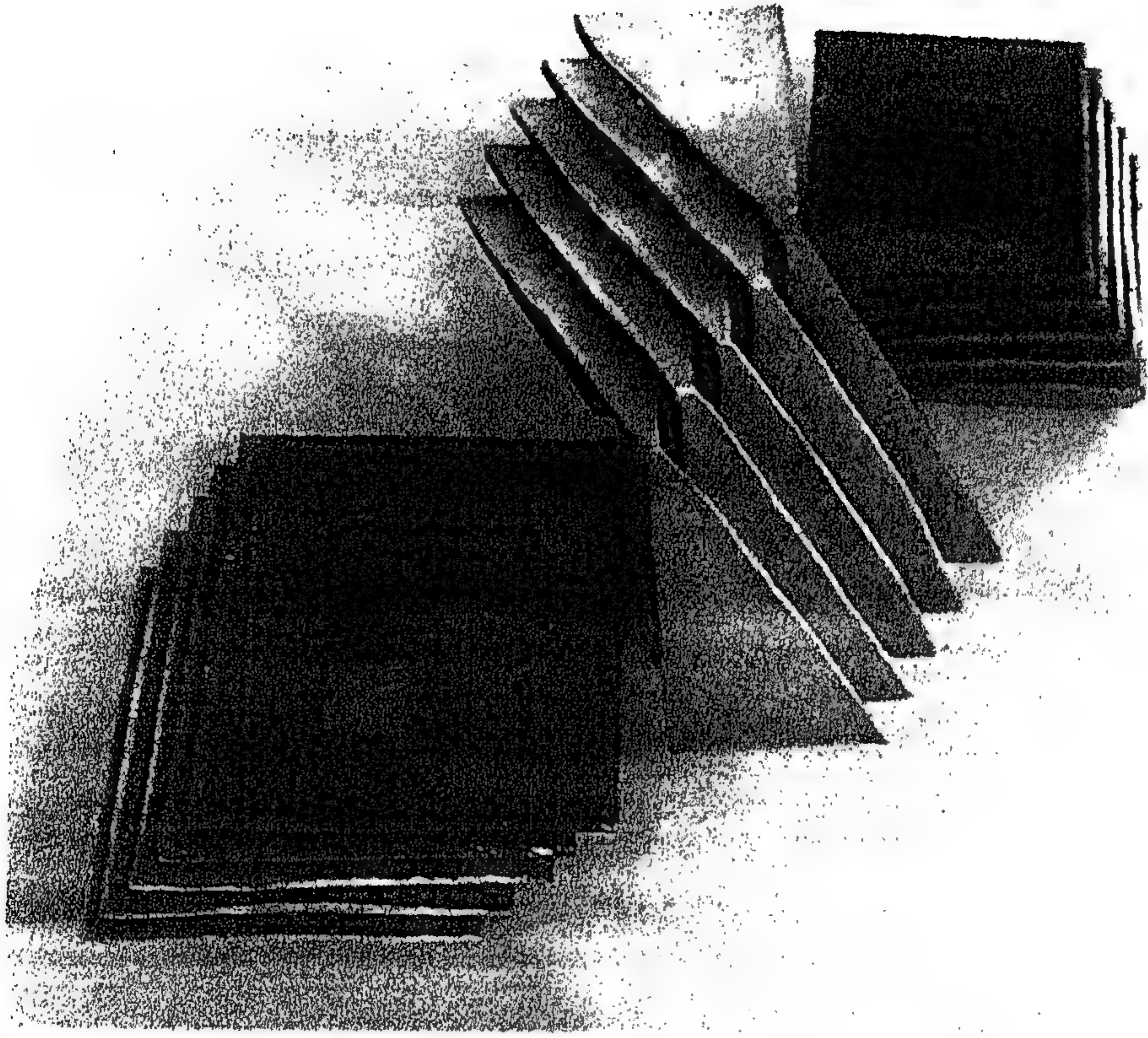
استخدم الباحث فى هذه المجموعة العلاقات الرياضية والهندسية فى الفنون الإسلامية التى أدت إلى ظهور الفن الحسابى الذى اعتمد على علم الجوريزم والذى يهتم بالحسابات الدقيقة، وقد استخدم الباحث هذا المفهوم فى تحريك الشرائح فى انتظامية دقيقة فى اتجاهين متعامدين للشكل الواحد، وتكرار الحركة نفسها فى مستويات متعددة يمكن أن نراه فى العمارة الإسلامية بين العناصر المختلفة كالمقرنصات والجداريات والمشربيات وغيرها، وقد استخدم الباحث أيضا هذا الأسلوب فى تكرار الحركة فى مجموعة أجزاء العمل.

التصميم التركيبى والتجميعى:

حيث يتشكل العمل من ثلاث أجزاء وتتضمن الأجزاء اتجاهات رأسية وأفقية وتضاد لوني، فان الأجزاء بهذا الشكل تؤدي إلى وجود علاقات بين الشكل والفراغ وتحكم في توزيع الفراغ بين فراغ افقى و رأسى وعلاقات لونية رأسية وأفقية و مائلة من خلال التضاد اللوني للشرائح واتجاهات تلك الشرائح، ويؤدي الفراغ النافذ في الشكل الرأسى إلى رؤية بيئة ما وراء الشكل حيث يمكن أن تتفاعل الأعمال مع بيئة المكان التى تتواجد فيه خاصة إذا تم تكبير الأعمال ووضعها فى مكان عرض خارج القاعات كبيئة معمارية إسلامية معاصرة ليصبح العمل أكثر تفاعلا مع المكان وليؤدي فلسفة فن التجهيز فى الفراغ.

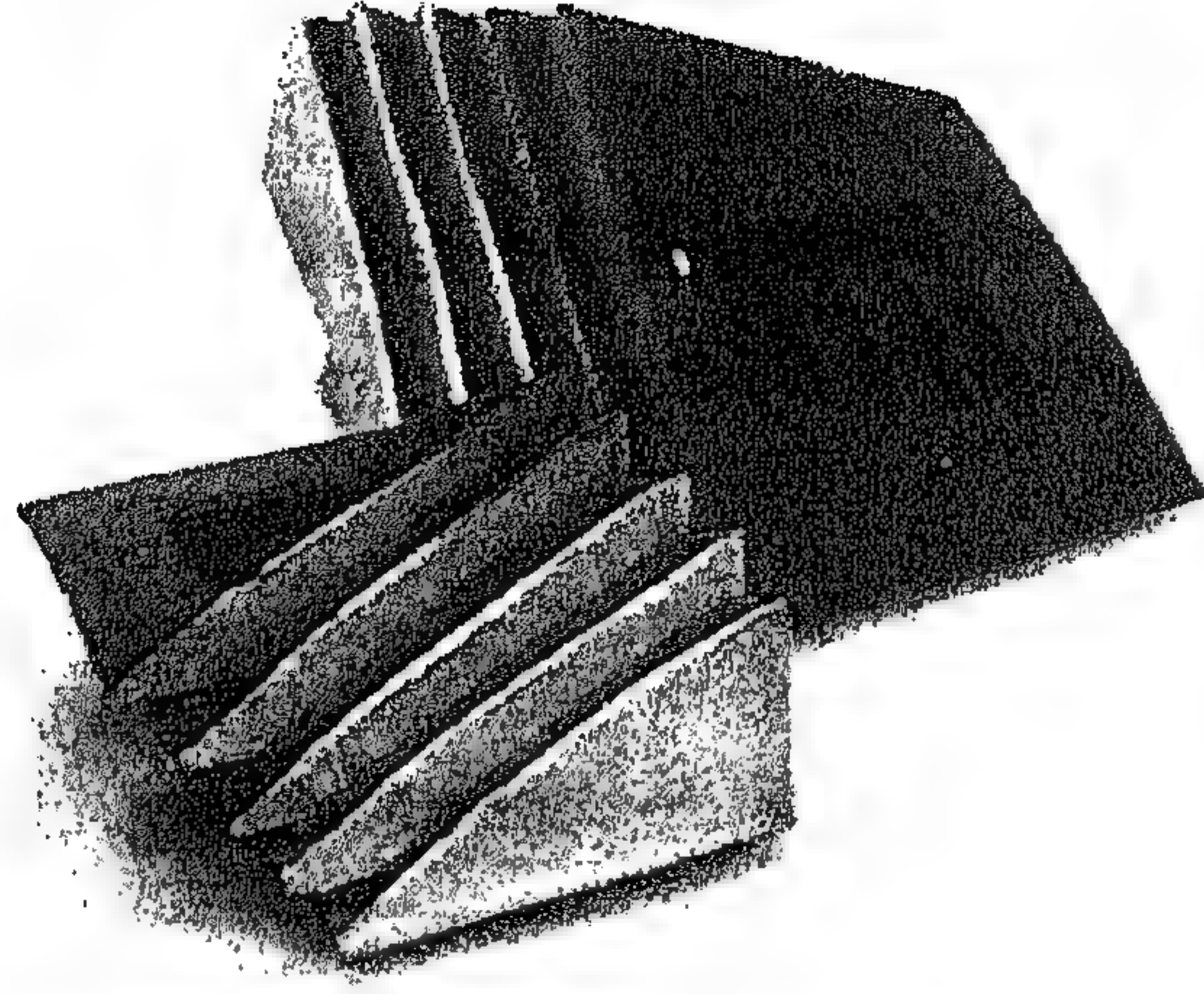
التصميم والخزف المعاصر:

فى هذه المجموعة يشكل الباحث أجزاء العمل من خلال تشكيل يعتمد على الشرائح فقط وهو تشكيل لا استخدامى، كما يعتمد على علاقات بين الأشكال وتكرارات غير تقليدية فى التشكيل الخزفى، بالإضافة إلى التضاد اللوني الذى يعمل على التأكيد على تغيير اتجاهات الشرائح والعمل ككل، وهكذا يتوافق التضاد اللوني مع اللا تقليدية فى الشكل وذلك حيث تمثل علاقة اللون بالشكل سمة من سمات الخزف المعاصر.

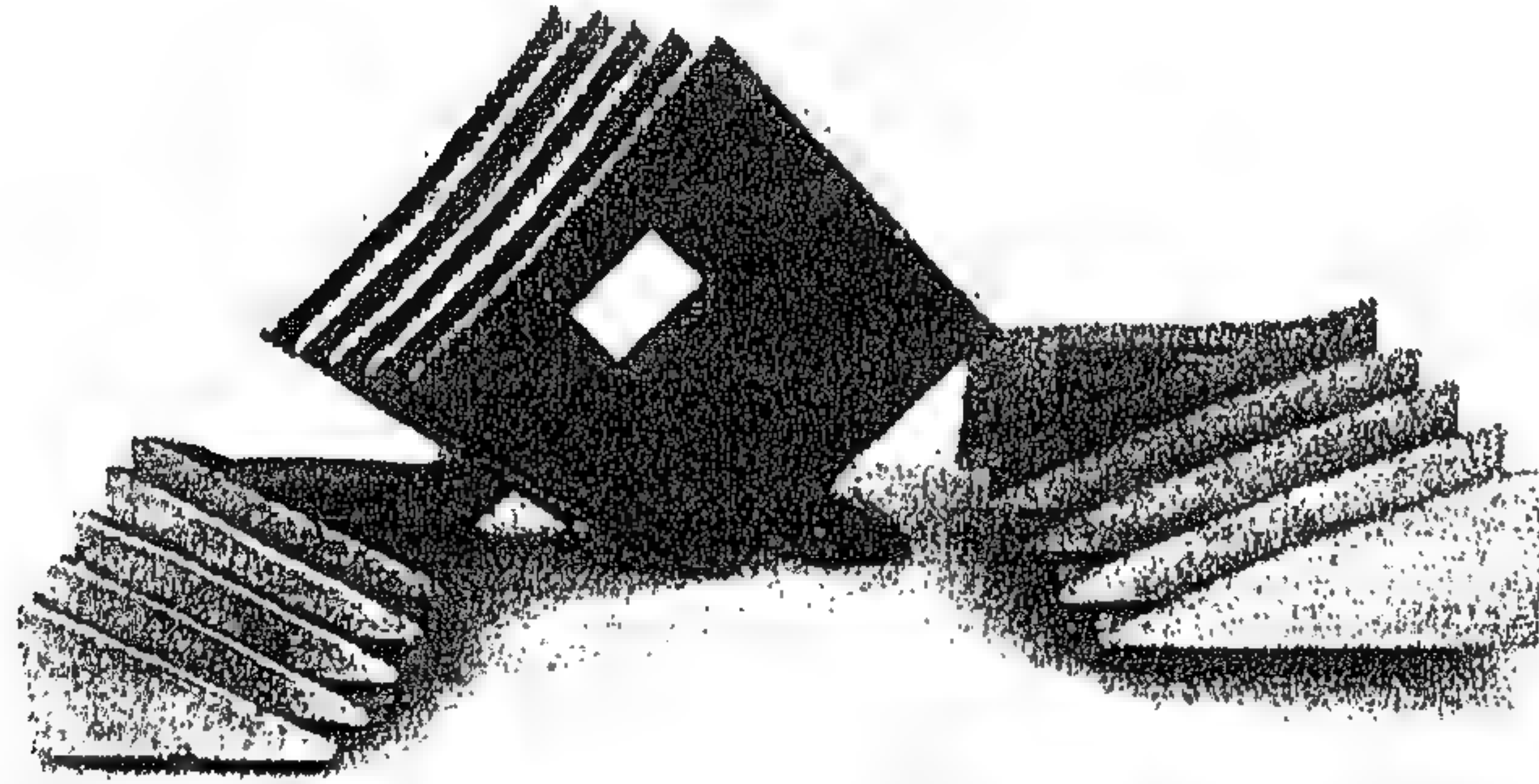


(صورة ٩٤)

مجموعة العمل التاسع وتعتمد على التكرار والتراكب لوحدة المربع والمثلث في اتجاهات افقية ورأسية في نظام رياضي دقيق



(صورة ٩٥)
تنسيق فى الفراغ بين جزأين فقط من مجموعة العمل التاسع



(صورة ٩٦)
تنسيق اخر بمنظور اخر لمجموعة العمل التاسع فى امتداد افقى فى الفراغ

العمل العاشر:

يتكون العمل من ثلاثة أجزاء، اثنان منهم على هيئة شرائح مزدوجة تعلو أحدهما الأخرى وتصغرها، ويشكل الجزأين في مجموعهم شكل مربع، يحتوى كل شكل منهم على قطع لمثلث في الخط المقابل للشكل الآخر ليكونا مربع من الفراغ مائل بزاوية ٤٥° في الخط الفاصل بينهم، كما يحتوى الشكلين على خط من عزل الطلاء يكمل شكل المربع بتجاور الجزأين، وقد صمم الباحث هذا الفراغ ليحتوى الجزء الثالث إلى يختلف في الشكل ويتكون متوازي مستطيلات مربع القاعدة ومنتهى بنهاية مائلة، ويخترق هذا الشكل شريحة من المعدن صممها ونفذها الباحث لتصبح جزء من التصميم و تعمل في نفس الوقت على حمل مربع على هيئة قضبان من شرائح الخزف، وتعمل الشريحة المعدنية على تعليق المربع الخزفي دون التصاق مباشر بأي شكل خزفي آخر.

التصميم الإسلامى فى العمل:

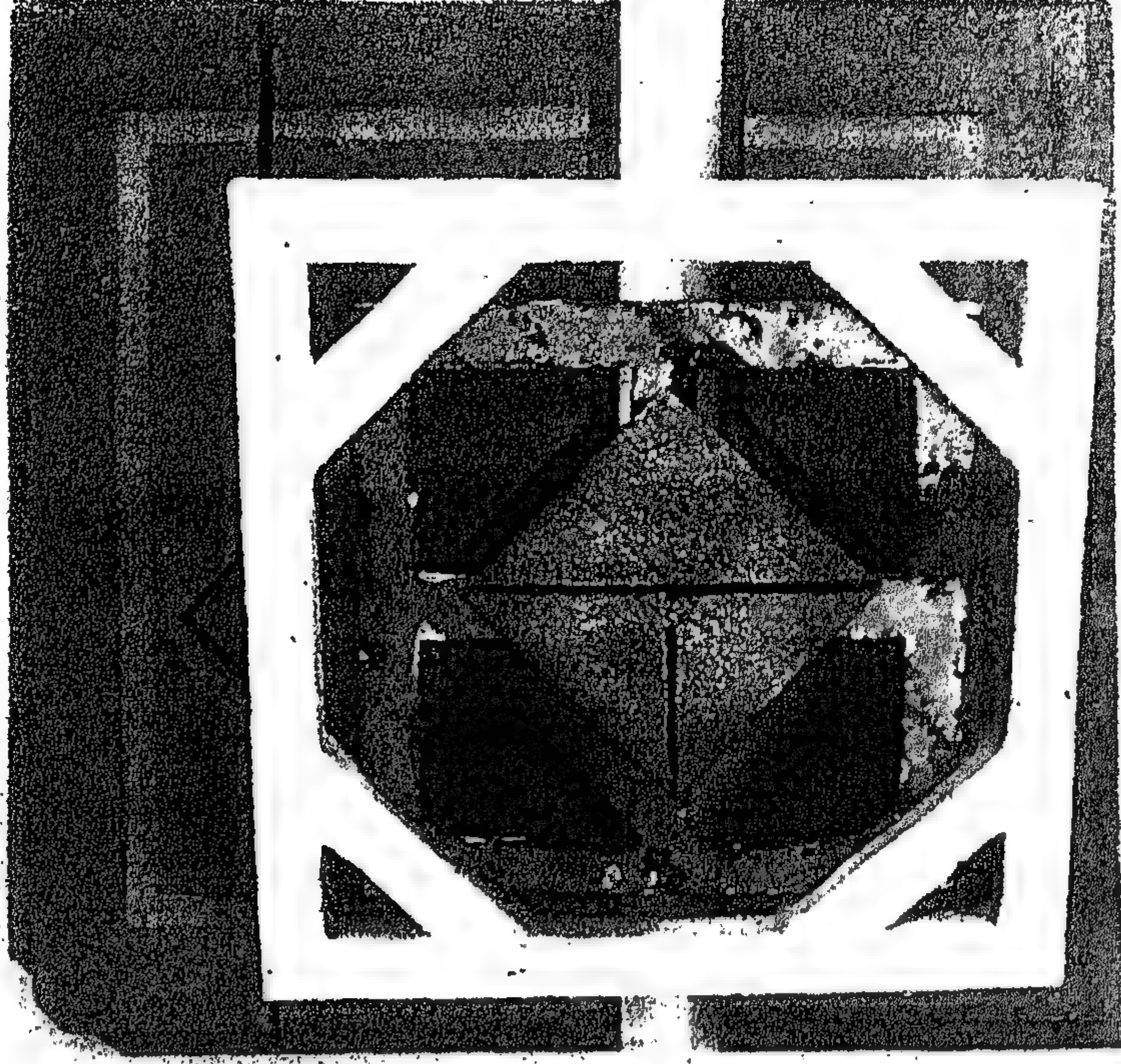
يتخذ الباحث شكل المربع كشكل أساسى فى مجموعة أجزاء العمل، وتتراكب المربعات وتتداخل فى مستويات تعلو بعضها كشرائح المجموعتين الأفقيتين أو يحتوى المربع لمربع آخر، فالمربع الأفقى يحتوى على مربع من عزل الطلاء الزجاجى، وتلك المربعات تحيط بمربع الشكل القائم الذى يميل مقطعه الرأسى بزاوية ٤٥° مجموعة المربعات الأخرى، والعمل بهذه الصورة يحتوى على تكرار لعنصر المربع بأكثر من أسلوب، يستطيع المشاهد بسهولة الإحساس بالعمل من مفاهيم الفن الإسلامى، كما أن استخدام اللون الأخضر هو من الألوان الشائعة فى الفن الإسلامى يساعد فى التأكيد على هذا الإحساس لدى المشاهد.

التصميم التركيبى والتجميعى:

تبنى فكرة العمل على أساس الأجزاء المكملة لبعضها البعض، فكل جزء وحده غير كاف لإيجاد قيمة جمالية أو تشكيلية، خاصة الجزأين الأفقيين، وهكذا فالعمل يكتسب قيمته من جميع أجزائه التى تشكل وحدة واحدة، وهذه الأجزاء تزداد قيمتها بوجود فراغ يحيط بأجزائها، حيث يختلف الشكل إذا تم تشكيله من كتلة واحدة عن تشكيله من مجموعة أجزاء، والأجزاء الخزفية ليست فقط هى ما تتفاعل مع الفراغ لان الشريحة المعدنية قد صممها الباحث بتفريغ أربع مربعات تعمل على تقسيم الفراغ الداخلى لمربع القضبان الخزفية.

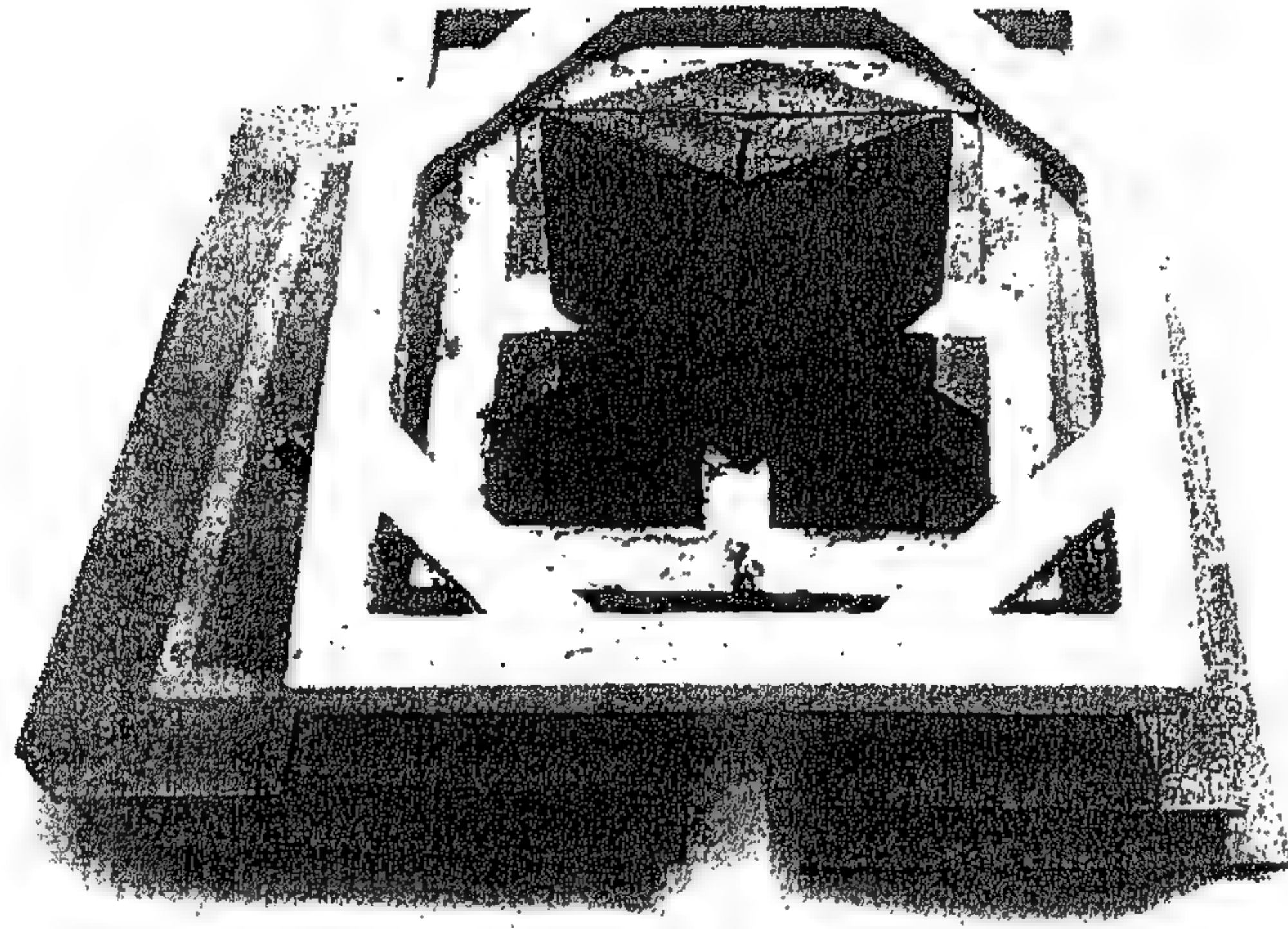
التصميم والخزف المعاصر:

يحتوى هذا العمل على مجموعة من سمات الخزف المعاصر، فالشكل الهندسى الغير تقليدى فى علاقته مع أجزاء أخرى هو من سمات الخزف المعاصر، واستخدام خامات غير الخامات التقليدية فى الخزف والتى تدخل لأداء وظيفة تجميعية وتشكيلية فى أن واحد هى أيضا سمة أخرى هامة من سمات الخزف المعاصر، كما أن عزل الطلاء و التضاد اللونى بين أجزاء العمل الخضراء والصفراء ولون الطينة فى الخط المعزول وبهذا الأسلوب هى من تقنيات الخزف المعاصر، وهكذا استخدم الباحث محاور البحث الثلاثة فى تصميم و تنفيذ العمل.

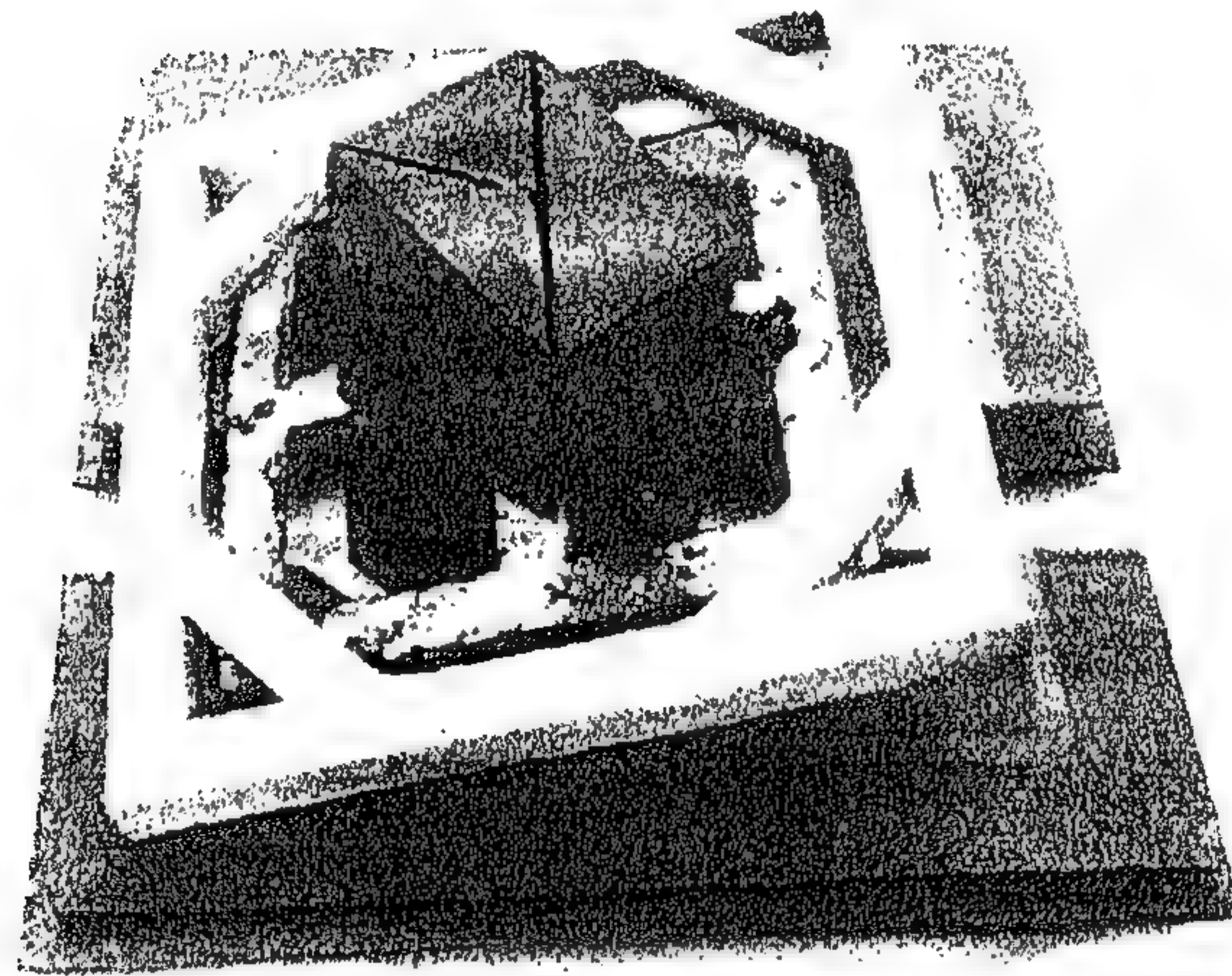


(صورة ٩٧)

مجموعة العمل العاشر وعلاقة تراكب بين عدد من المكعبات واستخدام شريحة
معدنية لتعليق مربع خزقي وإضافة تشكيل آخر لشكل المربع



(صورة ٩٨)
منظور جانبي للعمل العاشر



(صورة ٩٩)
العمل العاشر من زاوية أخرى

العمل الحادى عشر:

يتكون الشكل من أربعة أشكال أساسية، عبارة عن أربعة مسطحات مجسمة، وجاء التجسيم على أساس احد الشبكيات الإسلامية، التى تخير الباحث منها بعض الخطوط والمساحات لترتفع فى مستواها الأفقى عن باقي المساحة، ووضع الباحث المساحات والخطوط بحيث تصبح الأشكال الأربعة فى تجاورها على هيئة مربع مكتمل التصميم، وتصبح العلاقة بين الأشكال مرتبطة بمربع داخلى مائل بزاوية ٤٥°.

التصميم الإسلامى فى العمل:

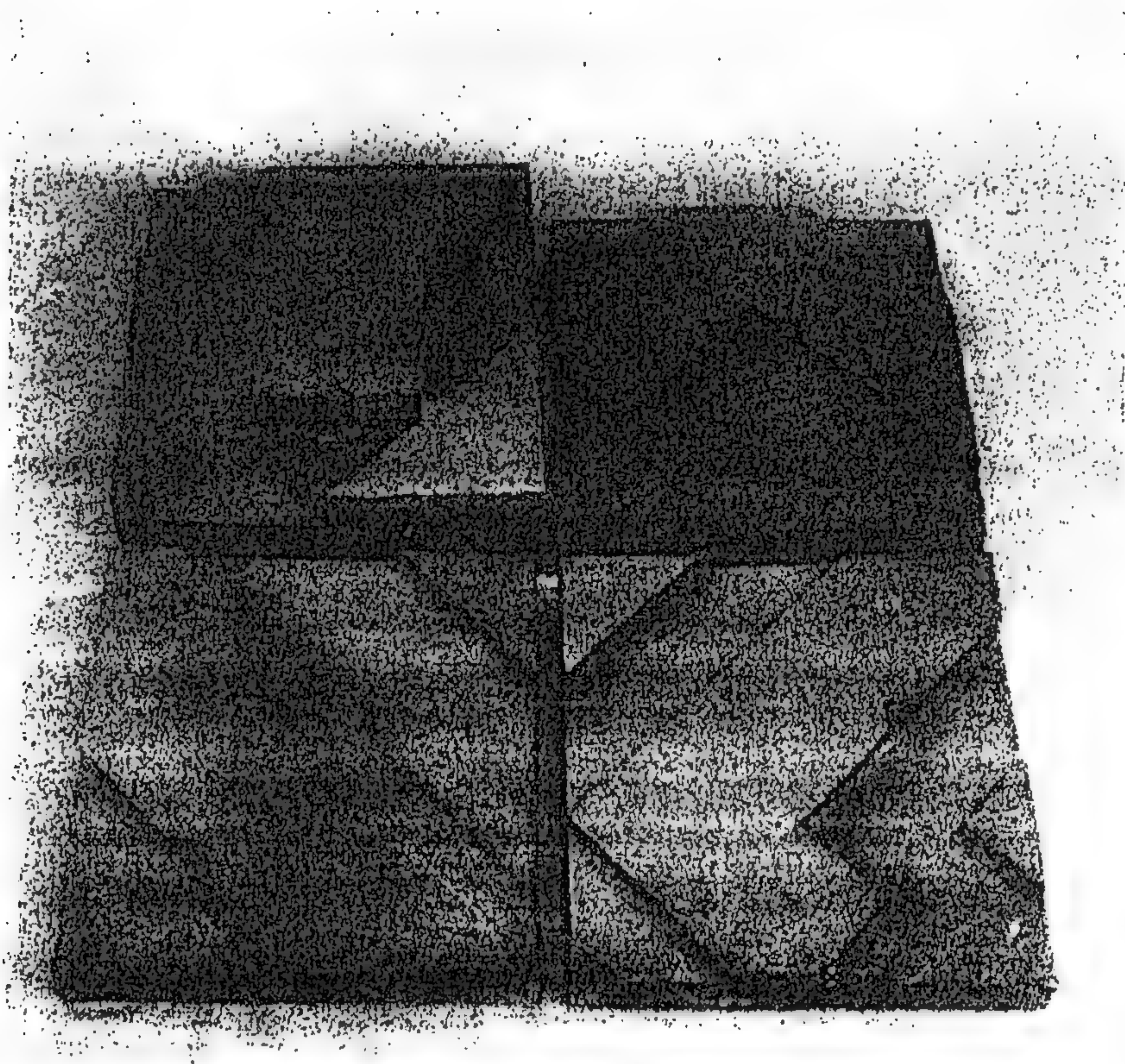
يتضح من العمل من خلال العلاقات الخطية وشكل المساحات ارتباطه بهندسيات الفن الإسلامى، فالمساحات والخطوط وأجزاء النجمة الإسلامية واضحة الارتباط بالفن الإسلامى، وذلك أن تناول فن التراث بمزيد من التفاصيل يؤدى إلى اقتراب العمل من الصورة الحقيقية لفن ذلك التراث.

التصميم التركيبى والتجميعى:

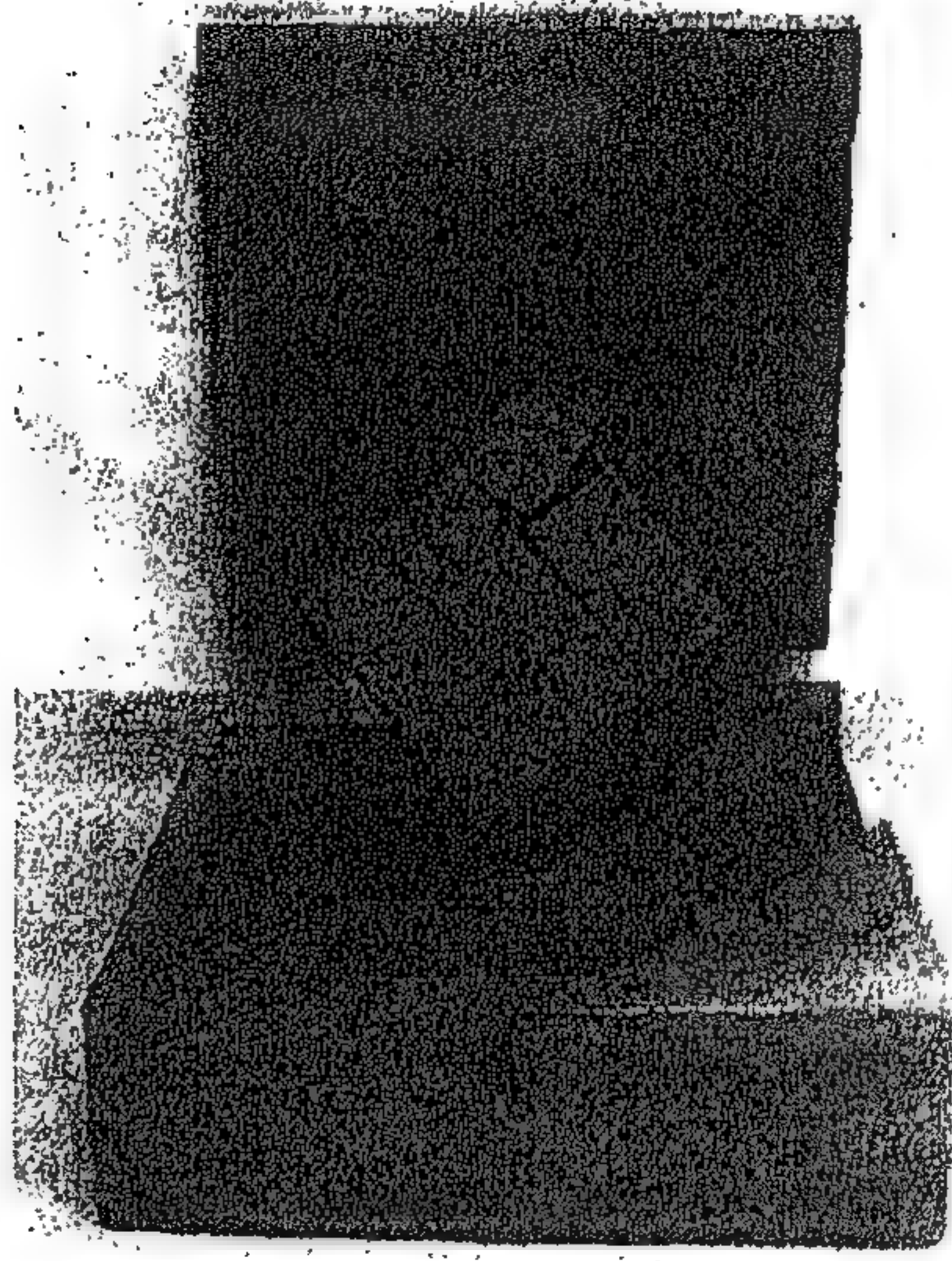
صمم الباحث و شكل أجزاء العمل على أساس أجزاء مكملة لبعضها البعض من خلال الخطوط والمساحات، كما صمم الباحث تلك الأجزاء مع إمكانية استغلالها لفراغ الأرض أو الأرض وجدار أو الأرض وجدارين، ويمكن لهذا النوع من التصميم تكرار أجزاءه بأى أعداد لتغطية جدار كامل أو أكثر مع أجزاء من الأرضيات ليستمر التصميم فى أى مساحة من الفراغ، كما يمكن أن يوضع شكل آخر فوق احد الأجزاء لتصبح العلاقة بين أكثر من شكل وأكثر من صياغة شكلية.

التصميم والخزف المعاصر:

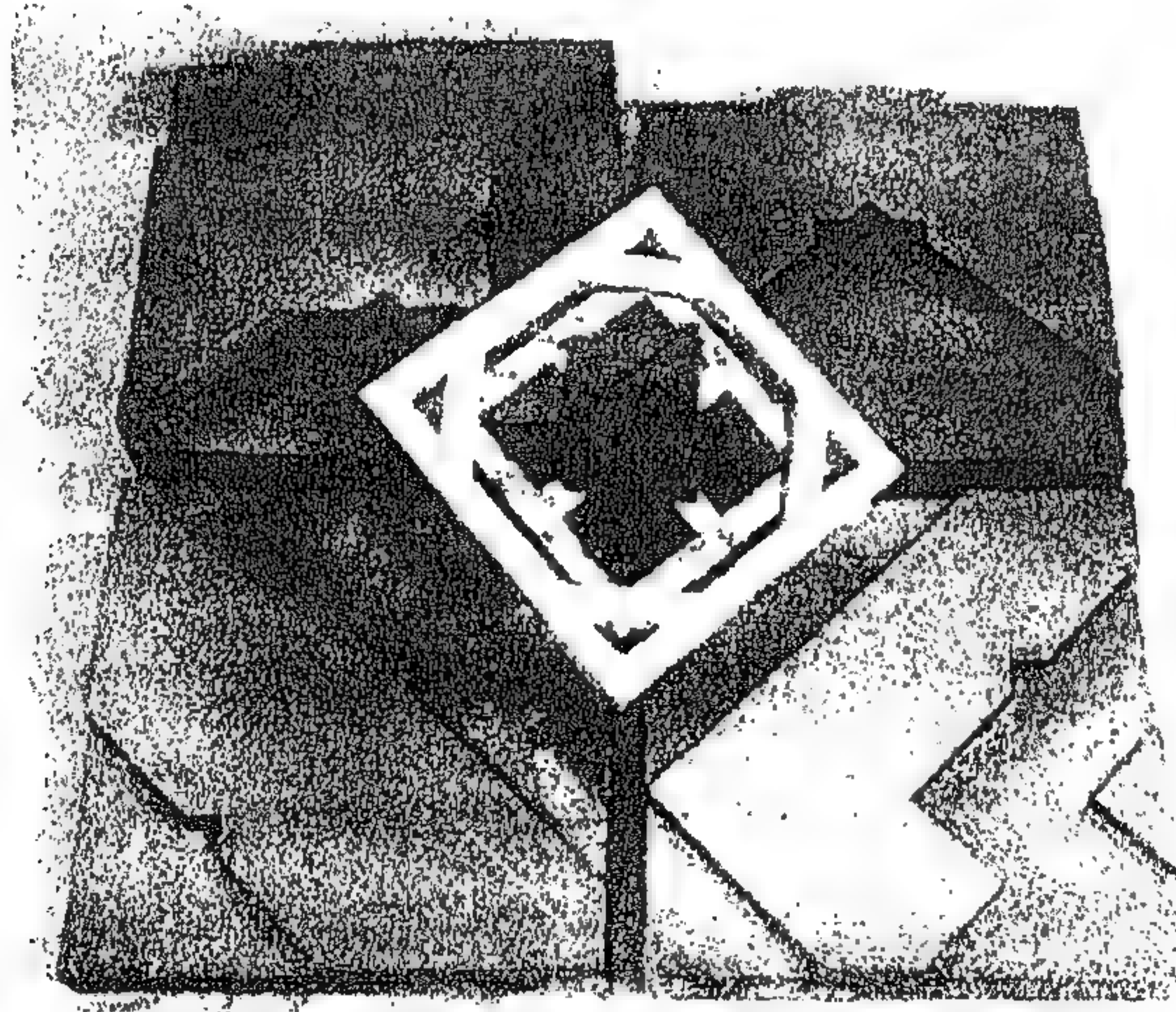
استخدام التصميم فى تغطية مسطحات مختلفة، وتصميمات ترتبط بالتراث وتصاغ ضمن أسلوب من أساليب فنون ما بعد الحداثة من خلال فن التجهيز فى الفراغ يضع العمل ضمن الأعمال الخزفية التى تتسم بالمعاصرة.



(صورة ١٠٠)
العمل الحادى عشر وهو مجموعة من البلاطات المجسمة
بناءا على شبكية هندسية إسلامية



(صورة ١٠١)
أجزاء من العمل الحادى عشر فى تراكب مع عمل آخر



(صورة ١٠٢)
تراكب آخر لكل أجزاء العمل الحادى عشر مع جزء من عمل آخر

النتائج والتوصيات

النتائج والتوصيات

أولاً: النتائج

توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج من خلال البحث والتحليل في مجال الفن الإسلامي بشكل عام و هندسيات هذا الفن بشكل خاص، كما توصل إلى مجموعة من النتائج في مجال الخزف المعاصر وفنون ما بعد الحداثة، وذلك من خلال البحث في أوجه التوافق والاختلاف بين هذه الفنون من الناحية الفلسفية والشكلية للوصول إلى إنتاج مجموعة من الأشكال الخزفية المعاصرة بالاستفادة من تلك الفنون، وكانت النتائج كالآتي :

١. توصل الباحث من دراسة الخلفية التاريخية والفلسفية للفن الإسلامي انه كانت للحضارات السابقة خاصة حضارات الشرق الأوسط دورا كبيرا في تكوين شخصية الفن الإسلامي، ويرى الباحث أن منطقة الشرق الأوسط هي مهبط الديانات السماوية وذلك هو السبب في الأسلوب التجريدي لفنون تلك الحضارات الذي تأثر به الفن الإسلامي والذي يتوافق وعقيدة المسلم في البحث عما وراء الكون من قوانين دقيقة تنم عن قدرة الخالق، والتي كانت سببا في الاهتمام بالفنون الهندسية.
٢. الفن الإسلامي يتمتع بسمعة شغل الفراغ الحقيقي بأعمال وأشغال فنية و وظيفية مركبة ومجمعة، متوافقة ومتألفة بالرغم من تنوع الخامات والتقنيات، وهو بهذه الصورة يتوافق مع فن التجهيز في الفراغ من الناحية الشكلية وإن اختلف في الهدف المضمون الفلسفي.
٣. صاغ الفنان الإسلامي عمارته وأثاثه وأدوات حياته اليومية من خلال فن يتضمن فلسفة عقيدته وثقافته وعلوم عصره، لتتحول الأشياء من مجرد الاستخدام الوظيفي إلى فن يحيط بالإنسان من كل اتجاه ليدفع الإنسان إلى التأمل والتفكر في كل مكان وزمان من حياته، وهكذا يجب أن يكون الفن المعاصر على اتصال مباشر مع

المتلقى فى كل مكان خارج أو داخل القاعات، كما هو الحال فى فن التجهيز فى الفراغ.

٤. تتكامل فلسفة وثقافة وعلوم و فنون العصر الإسلامى إلى جوار الدور الأساسى الذى لعبته العقيدة، فكانت لعلوم الفلك والرياضيات دورا هاما فى الفن الإسلامى حيث توصل العرب إلى النظريات والقوانين الرياضية والهندسية التى أثرت العلوم والفنون العربية والغربية كعلم الجوريزم.

٥. امتد تأثير الفن الإسلامى فى فنون الغرب من عصر النهضة إلى الفن الحديث و فنون ما بعد الحداثة، سواء من الناحية الشكلية (عناصر وخطوط وكتابات) أو أساليب الصياغة (تجريد وهندسيات ونظم تكرار)، كما نجد الفن الإسلامى وقد استقى من علوم الحضارات السابقة وأضاف إلى علوم الحضارات التالية لتمتد الحضارة الإنسانية بالبناء الثقافى والفكرى والتكنولوجى، حضارة بعد الأخرى، مستفيدة من الحضارات السابقة والمعاصرة لها بالرغم من توافقها أو تضادها فى فلسفتها و أيدلوجيتها، فلا يمكن أن يكون هناك توافق مطلق أو تضاد مطلق ولكن هناك دائما بعض النواحي التى تضيف إلى الحضارات والثقافات الأخرى والتالية لها، وهكذا استفاد الباحث من تراث الفن الإسلامى للوصول إلى تصميم أشكال خزفية معاصرة.

٦. تختلف فنون الحداثة عن فنون ما بعد الحداثة (تتبع الحداثة الفلسفة التجميعية وتتبع ما بعد الحداثة الفلسفة التفكيكية)، وكلاهما قد استفاد من فنون الحضارات الكبرى ومنها الفن الإسلامى على اختلاف فلسفتهم وأساليبهم فى التعبير والصياغة.

٧. تهتم فنون ما بعد الحداثة بالموضوع والمضمون بشكل اكبر من اهتمامها بالأسلوب و التقنية الخاصة للفنان حيث يمكنه استخدام مفردات سابقة التصنيع، بينما تظهر شخصية الفنان من خلال وجهة نظره فى الموضوع من خلال تنظيم المفردات فى الفراغ، وهكذا تكون هناك عودة بشكل مختلف إلى فلسفة فنون الحضارات الكبرى التى لم يكن للفنان بصمة خاصة فيها بقدر ما للمضمون من أهمية، أما الاختلاف فهو فى احتواء الحضارات الكبرى لمضمون يعمل على تحقيقه كل الفنانين بأسلوب متقارب إلى حد

كبير بينما فنون ما بعد الحداثة تتضمن اختلاف وجهات النظر للفنان والمشاهد.

٨. تعتمد فنون ما بعد الحداثة على الخامات المتعددة والسابقة الصنع ومنها فن التجهيز في الفراغ الذي يسعى إلى تواجد المشاهد بداخل العمل ووسط مفرداته ليكون العمل الفني جزء من الواقع الملموس، والفن الإسلامي من عمارة وفنون خزف وزجاج و معادن هي فنون استخدامية، فهي من الفنون التي تتواجد في الحياة الواقعية للإنسان ويعيش بها وفيها وتتخلل الفراغ الحقيقي الذي يحيا فيه الإنسان، ويتضمن العمل الفني الإسلامي خاصة المعماري مفردات لمجموعة من الفنانين والصناع المهرة في تكوين واحد.

٩. أثرت العلوم والفنون التي ابتكرها العرب في مجال الرياضيات والهندسة والفلك في ظهور علم الجوريزم وهو علم الأرقام الصحيحة وأجزاءها الذي ساعد على دقة الحساب والنسب، وقد أدى هذا العلم إلى ظهور الحاسب الآلي وكان لذلك العلم والحاسب الآلي دورا في ظهور الفن الحسابي الذي يمكن الاستفادة منه في إيجاد علاقة بين الفن الإسلامي والفنون المعاصرة.

١٠. في الفنون المعاصرة كلما كان الاستلهام من التراث الإسلامي ممثلا بالتفاصيل كلما كانت النتائج قرينة الشبه بفن ذلك التراث، وكلما قلت التفاصيل كلما اقتربت من المعاصرة.

١١. من خلال دراسة الباحث في مجال تاريخ و فلسفة الفنون الإسلامية وفنون الحداثة وما بعد الحداثة توصل الباحث إلى أهمية ارتباط الفنون بالثقافة والبيئة المعاصرة، وكذلك الاهتمام بالتراث والفنون العالمية المعاصرة حيث هي ضمن ثقافة الإنسان المعاصر في عصر المعلوماتية وسرعة الاتصال، وهذا لتكون فنوننا ذات تواجد فعال في العالم المعاصر الواحد، وألا يصبح الأمر واقعا مفروضا علينا نتبع فيه ثقافات وفلسفات لا دور لنا فيها، ثم تكون ثقافتنا وفنوننا تقليدا من صنع الآخرين.

١٢. ضرورة الدراسة النظرية لتاريخ فن الخزف والفلسفة التي تتبعها في فنون التراث المختلفة لإدراك قيمته ومعرفة مراحل تطوره للاستفادة منها في فلسفة فن الخزف المعاصر وارتباطه بالمحلية

والعالمية، فقد أصبح فن الخزف المعاصر يتبع مدارس ومذاهب الحداثة وما بعد الحداثة.

١٣. الاهتمام بالأسلوب التجريبي في التشكيل والتقنيات في مجال فن الخزف للوصول للإدراك الجيد لخصائص وسمات خامات الخزف وإمكانياتها و المعالجات الحرارية والمتغيرات التي تطرأ على الشكل أثناء وبعد الحريق، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال الممارسة الكاملة لفن الخزف من تشكيل و طلاء وحريق.

١٤. يمنح التراكب والتجهيز في الفراغ فن الخزف مجالا أوسع في نطاق التجريب في التعبير الفني والتقنيات.

١٥. نظرا للمتغيرات الشكلية والفلسفية لفنون الحداثة و ما بعد الحداثة والتي دخل فن الخزف المعاصر في نطاقها فقد أصبح فن الخزف يتمتع بتقنيات وأساليب مستحدثة من استخدام الخامات المتعددة التي تضيف إلى الشكل الخزفي خواص أخرى كاستخدام شرائح أو قضبان معدنية رفيعة لم تكن خامة الطين وحدها يمكن أن تؤدي إلى نفس النتيجة.

١٦. تتكامل الأشكال التركيبية والتجميعية والمجهزة في الفراغ في فن الخزف المعاصر من خلال البلاطات الخزفية المسطحة أو الأشكال المجسمة أو كليهما في منظومة متوافقة.

ثانياً: التوصيات

تناولت الدراسة الحالية التحليل الفلسفى والشكلى لكل من هندسيات الفن الإسلامى كمصدر للقيم الجمالية والتشكيلية من التراث، وفن التجهيز فى الفراغ كمصدر من مصادر للقيم الجمالية والتشكيلية من فنون ما بعد الحداثة المعاصرة، وأيضاً التحليل الفلسفى والشكلى لسمات الخزف الحديث، لاستخلاص مجموعة من المحاور التصميمية لأشكال خزفية معاصرة، وبعد الدراسة والتحليل والوصول إلى النتائج السابقة يوصى الباحث بالآتى:

١. ضرورة الدراسة النظرية لتاريخ فن الخزف والفلسفة التى تتبعها فى فنون التراث المختلفة لإدراك قيمته ومعرفة مراحل تطوره للاستفادة منها فى فلسفة فن الخزف المعاصر وارتباطه بالمحلية والعالمية.
٢. ضرورة الربط بين الدراسات النظرية والعملية لفن الخزف وفلسفة فنون التراث بشكل عام، والعلاقة بين فن الخزف والفنون الأخرى فى نفس التراث لما لذلك من إمكانية فى زيادة القدرة على الإبداع فى مجال الشكل الخزفى المعاصر وإدراك قيمه الجمالية وكيفية ارتباطه بالفنون والحياة الاجتماعية المعاصرة.
٣. الاهتمام بدراسة الأساليب والتقنيات الخزفية المعاصرة، المحلية والعالمية، حيث التقنيات المتعددة فى التشكيل واستخدام الخامات المتعددة والحرق والطلاء الزجاجى تزيد من القدرة على إنتاج أشكال خزفية جديدة ومعاصرة.
٤. الاهتمام بالأسلوب التجريبي فى التشكيل والتقنيات فى مجال فن الخزف للوصول للإدراك الجيد لخصائص وسمات خامات الخزف وإمكانياتها و المعالجات الحرارية والمتغيرات التى تطرأ على الشكل أثناء وبعد الحرق، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال الممارسة الكاملة لفن الخزف من تشكيل و طلاء وحرق.
٥. البحث فى إمكانيات إيجاد علاقات بين التشكيل والقيم الجمالية لفن الخزف وطرق وأساليب التشكيل والقيم الجمالية فى الفنون الأخرى كفنون العمارة وأعمال المعادن والزجاج والخشب

وغيرها، حيث يمكن الوصول إلى قيم جمالية وأساليب تشكيلية جديدة في مجال الخزف.

٦. الاهتمام بدراسة الفنون المعاصرة (فنون الحدائثة و ما بعد الحدائثة) للتعرف على أحدث الأساليب والتقنيات والفلسفات التي يمكن أن تضيف إلى فن الخزف.

٧. مزيد من الدراسات القائمة على الاستفادة من التراث بأساليب معاصرة، للخروج من نتائج البحث بنقاط توافق بينها يمكن أن تؤدي إلى أساليب أو صياغات شكلية جديدة في مجال فن الخزف والفنون عامة، ولاستمرار الحفاظ على الهوية الثقافية في ظل التغيرات العالمية والتوجه نحو العولمة الذي إما أن نسعى إليه ونتواجد فيه بثقافتنا وهويتنا أو نجده يؤثر فينا ولا يؤثر فيه.

٨. الاهتمام بالتوجه بفلسفة العمل اتجاه القاعدة العريضة من المشاهدين بمختلف ثقافتهم والتفاعل الحقيقي مع المشاهد ليؤدي الفن دوره الحقيقي في المجتمع.

المراجع

أولاً: الرسائل العلمية

| | | |
|---|------------------------|--|
| ١ | احمد عبد الكريم | تصميم محاور تجريبية لتدريس أسس التصميم قائمة على الدراسات المعاصرة لتحليل نظم الهندسيات الإسلامية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٩٠ |
| ٢ | اشرف كمال الدين مصطفى | مفهوم البنائية في الصياغات الهندسية الإسلامية كمدخل لإثراء الامكانيات التشكيلية للخزف، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠١ |
| ٣ | السيد العربى على الديب | مدخل تجريبى لتناول المفردة الزخرفية الإسلامية فى التصميم باستخدام الكمبيوتر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠٠ |
| ٤ | ايمن الصديق على السمرى | المفاهيم الفلسفية و الفنية للحضارات القديمة، وارتباطها بفنون ما بعد الحداثة كمدخل للاستلهام فى التصوير، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠١ |
| ٥ | زينب احمد رافت السجيني | أسس المنمنمة الإسلامية فى المدرسة العربية وأثره فى تدريس مادة التصميم لمعلم التربية الفنية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٧٨ |
| ٦ | عادل محمد ثروت | المفاهيم الفلسفية لفن الواقعية الجديدة وفن التجهيزات الفراغية كمدخل لإثراء التعبير فى التصوير، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠١ |

| | | |
|---|------------------------|---|
| ٧ | محروس أبو بكر عثمان | سمات الخزف الحديث والإفادة منها في تدريس الخزف لمعلم التربية الفنية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ١٩٧٨ |
| ٨ | محمود محمد السعيد | دراسة تجريبية لمشغولات خشبية معاصرة مستمدة من النظام الإنشائي للمقر نص، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٣ |

ثانيا: المراجع العربية

| | | |
|----|--------------------------------|--|
| ١ | أبو صالح الافى | الفن الإسلامى، أصوله، فلسفته، مدارسه، دار المعارف بمصر، بدون تاريخ نشر |
| ٢ | احمد أبو زيد | المدخل إلى البنيوية، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، ١٩٩٥ |
| ٣ | احمد فخرى | دراسات فى العالم العربى، بدون دار نشر، بدون تاريخ نشر |
| ٤ | بطرس البستاني | رسائل أخوان الصفا، الجزء الأول، دار صادر، بيروت، بدون تاريخ نشر |
| ٥ | توفيق احمد عبد الجواد | تاريخ العمارة والفنون الإسلامية ، المطبعة الفنية الحديثة ، ١٩٧٠ |
| ٦ | جون ديوى | الفن خبرة، دار النهضة العربية، ترجمة د: زكريا إبراهيم، ١٩٦٣ |
| ٧ | زكى محمد حسن | فنون الإسلام، دار الفكر العربى ، بدون تاريخ نشر |
| ٨ | زكى نجيب محمود | فى تحديث الثقافة العربية، دار الشروق، الطبعة الثانية، ١٩٩٣، القاهرة |
| ٩ | سعاد ماهر محمد | الفنون الإسلامى، هلا للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ٢٠٠٢ |
| ١٠ | سمير الصايغ | الفن الإسلامى، قراءة تأملية فى فلسفته و خصائصه الجمالية، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨ |
| ١١ | شاكر مصطفى | الفنون الإسلامية، المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٩ |
| ١٢ | عبد الفتاح رواسى قلعة جى | مدخل إلى علم الجمال الإسلامى، دار قتيبة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١ |
| ١٣ | عصام عبد الله | الجزور النتشوية لما بعد الحداثة، بحث منشور، مجلة الفلسفة والعصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، العدد الأول، السنة الأولى، أكتوبر |

| | | |
|----|---------------|--|
| ١٤ | عفيف البهنسى | العمران الثقافى بين التراث والقومية، دار الكتاب العربى ، الطبعة الأولى، ١٩٩٧ |
| ١٥ | عفيف البهنسى | الفن والإستشراق، موسوعة تاريخ الفن والعمارة، المجلد الثالث، دار الرائد العربى اللبنانى، ١٩٨٣ |
| ١٦ | عفيف البهنسى | جماليات الإبداع العربى، دورية فصول، المجلد السادس، العدد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ |
| ١٧ | عفيف البهنسى | دراسات نظرية فى الفن العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون تاريخ نشر دراسات نظرية فى الفن العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون تاريخ نشر |
| ١٨ | عفيف البهنسى | من الحداثة إلى ما بعد الحداثة فى الفن، دار الكتاب العربى، القاهرة، ١٩٩٧ |
| ١٩ | غازى مكداشى | وحدة الفنون الإسلامية، عمارة، خط، موسيقى، دراسة جمالية فلسفية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت و طبعة أولى، ١٩٩٥ |
| ٢٠ | فاسلان هوينجر | الانثروبولوجيا والحداثة، المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية، اليونسكو، ديسمبر، ١٩٩٧، ص: |
| ٢١ | محمد زينهم | التواصل الحضارى للفن الإسلامى وتأثيره على فنانى العصر الحديث، وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١ |
| ٢٢ | مهدى مطشر | الموضوعية Installation، الندوة الدولية الموازية لبيئالى القاهرة الدولى السادس، ١٩٩٩. |
| ٢٣ | هربرت ريد | معنى الفن، ترجمة سامى خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ |

ثالثاً: المراجع الإنكليزية

| | | |
|----|--------------------------------|---|
| 1 | Achille Bonito Oliva | Transavantgarde, International Milan, 1982 |
| 2 | C.H.Bert | Islamic Ornamental design ,Hasting House Publishers , New York1980 |
| 3 | Claude Levi-Strauss | Anthropologie Structural, Paris, 1958 |
| 4 | George Rickey | Constructivism ", origins and evolution, studio vista, London, 1967 |
| 5 | Ian Chilvers | The Oxford Dictionary of Art,Oxford University, New York, 1988 |
| 6 | Issam El-Said & Ayse Parman | Geometric concepts in Islamic art, Biddles LTD- Guild Ford, England, 1976 |
| 7 | J.V.Daval | In art actual, Annuelskire, 1980 |
| 8 | John Lock: | Isometric Perspective designs, Dover Publications, INC, New York, 1981 |
| 9 | Lyotard | The postmodern condition , Manchester , 1984 |
| 10 | Nicolas De Oliveira and others | Installation Art, smithsonian press, USA, 1994 |
| 11 | Robert Atkins | Op.cit |
| 12 | Sol Lewitt | paragraphs in conceptual art, Art form, V-I, 1970 |
| 13 | | The 20 th Century, London, 1996 |
| 14 | Internet | http://www.islamicart.com/main/architecture/impact.html http://www.verostko.com/algisea94. |

| | | |
|--|--|---|
| | | http://www.verostko.com/algorithm.html#Note%201 |
| | | http://plus.maths.org/issue8/features/art |
| | | http://en.wikipedia.org/wiki/Muhammad ibn Musa al-Khwarizmi |

ملخص البحث

ملخص البحث

عنوان البحث:

الإفادة من الأسلوب الهندسى فى الفن الإسلامى فى عمل أشكال خزفية معتمدة على العناصر المركبة والمجموعة

الفصل الأول: خلفية البحث وحدوده

يحدد الباحث فى الفصل الأول مشكلة البحث وهدفه وهما استخلاص مجموعة من المحاور التصميمية لأشكال خزفية قائمة على الاستفادة من الدراسات التحليلية للهندسيات الإسلامية لإنتاج أشكال مجموعة ومركبة من شكلين أو ثلاثة أو أكثر كعمل واحد منظم فى الفراغ، ثم يحدد حدود البحث ومنهجيته.

الفصل الثانى: تحليل الفنون الإسلامية و التجميعية والخزفية

- يتناول الباحث فى هذا الفصل دراسة وتحليل فلسفة الفن الإسلامى ونشأته وتطوره والعوامل التى أثرت فى تحديد سماته، وتأثيره بالحضارات السابقة عليه، وتأثيره فى الحضارات الأخرى وحتى فنون العصر الحديث
- يتناول الباحث فن التجهيز فى الفراغ وتعريفه وارتباطه بفنون ما بعد الحداثة وسماته الشكلية التى نشأت عن التوجه نحو الفلسفة التفكيكية، كما يتناول المرجعية التاريخية لظهور هذا الفن سواء فى العصر الحديث أو فنون الحضارات القديمة
- يقوم الباحث بدراسة العناصر التى تربط بين الفن الإسلامى وفن التجهيز فى الفراغ، ثم يتعرض لدراسة أساليب وتقنيات وفلسفة فن الخزف الحديث

الفصل الثالث: التحليل الشكلى للهندسيات الإسلامية والخزف المركب

- يتناول الباحث فى هذا الفصل تحليل نظم الهندسيات الإسلامية من أسس رسم المفردة وأسس تكراراتها فى الشبكيات

- يقوم الباحث بتحليل عناصر من العمارة الإسلامية والخامات والتقنيات والأساليب التشكيلية التي تتسم بوحدة مضمونها واستخدمها الفنان الإسلامى خارج وداخل العمارة فى منظومة مترابطة ومتجمعة فى الفراغ الداخلى والخارجى للبيئة المحيطة
- يتعرض الباحث لدراسة و تحليل مفهوم التركيب والتجميع فى الفراغ فى مجال الخزف الحديث من خلال مجموعة من أعمال المصريين والأجانب

الفصل الرابع: محاور التصميم والتطبيقات الخزفية

- يصل الباحث فى هذا الفصل إلى استخلاص المحاور التصميمية للأشكال الخزفية والتي تتلخص فى تحويل الهندسيات الإسلامية المسطحة إلى مجسمة والتي استخدم الفنان الإسلامى أسلوباً منها فى بناء المقرنصات
- يحدد الباحث بعض نظم الهندسيات الإسلامية التي تبنى على أساسها الأشكال الخزفية
- يقوم الباحث بتحديد العلاقة الفراغية للأشكال المركبة والمجموعة
- يقوم الباحث بتنفيذ أشكال خزفية من خلال التقنيات والتصميمات التي توصل إليها ثم يحدد الباحث النتائج والتوصيات

النتائج:

١. يمكن إيجاد محاور تصميمية من خلال الهندسيات الإسلامية وفن التجهيز فى الفراغ لأشكال خزفية حديثة.
٢. اتاحت إمكانيات الخزف الحديث الاستلham من الفن الإسلامى بشكل معاصر
٣. اتاح فن التجهيز فى الفراغ استحداث أشكال خزفية معاصرة.
٤. يمكن إيجاد علاقات بين فن التجهيز فى الفراغ والفن الإسلامى.

التوصيات:

١. المزيد من الدراسات القائمة على الاستفادة من التراث بأساليب معاصرة.
٢. البحث والدراسة والتجريب فى مجال الخزف الحديث من حيث الفلسفات والتقنيات وأساليب التشكيل للوصول إلى مزيد من التطور فى فن الخزف الحديث.
٣. الاهتمام بالجوانب التاريخية والفلسفية فى تدريس فن الخزف لما لهذه الجوانب من دور فى إدراك قيم الشكل الفلسفية والتعبيرية، والتي تساعد فى إمكانيات البحث والتطوير.

- The researcher's analysing for Islamics architectures and it's materials, technics and forming types that aggregate and install in space to form a great unity.
- Studying the concept of installation at modern ceramic field made by Egyptians and foreigners artists.

Chapter Four: *pivots of designs and performing the ceramic forms*

- The researcher put the design pivots of the ceramic forms that depends on the results of latest searches.
- In this Chapter the researcher making some ceramic forms by the design pivots.

Results:

1. It could make designs for modern ceramics by The utilization of the geometrical type of the Islamic and the installation art.
2. This way of designing helps to make modern ceramics by excogitate of Islamic art.
3. It could make a relation between Islamic and installation art.

Injunctions:

The researcher commends to

1. More studying for heritage by modern wayes.
2. More studying for modern ceramics, and it's technics and philosophy.
3. More recognition by history and philosophy sides at teaching ceramics.

Research Summary

Research Title:

The utilization of the geometrical type of the Islamic art to preform ceramic forms depending on installed and constructed forms

Chapter One: *The background and limits of the research*

In the first chapter the researcher determines the problem background and it's aim, that they are educating some pivots of designs for ceramic forms depending on The utilization of analytic studies for geometrical islamic art to produce installing and constructing forms of two, three or more as one work install in space, Then the researcher determines the limits and the method of research.

Chapter Two: *analysing the Islamic, installation and ceramic arts*

- Studying and analysing the islamic art philosophy, it's start, phylesis and the agents which worked to organize it's type, and also studying other civilization effects on it and it's effecting in others till modernism.
- Studying installation art, it's definitions, it's postmodernism relations, the forms type which growth from the dissociation philosophy, studying the growth history at contemporary or old civilizations.
- Studying the elementes which joining between Islamic and installation arts, then Studying types, technics and philosophy of modern ceramics.

Chapter Three: *The forming analyse of islamic geometrical and installation ceramics arts*

This chapter contains

- The drawing bases of geometrical islamic items, that the repitition of it forming geometrical islamic types.

Research Summary



Faculty of Art Education
dimensional modeling dept.

**The utilization of the geometrical type of the Islamic art to
preform ceramic forms depending on installed and
constructed forms**

Submitted to the faculty of art education , Helwan university,
In partial fulfillment of the requirements for the doctor dgree
in art education philosophy

Prepared by

Ashraf kamal el-din moustafa

Supervised by

Prof. Dr.

Mahros Abo Bakr Othman

Prof. of ceramic, Head of
dimensional modeling dept.

Prof. Dr.

Amina Mahmod Kamal abeed

Prof. of ceramic, the faculty
minister of high studies

2006

